

MUSEO PARQUE de las ESCULTURAS

INSTITUTO CULTURAL DE PROVIDENCIA



Crónica de una iniciativa pionera



Manuel Fuentes W.
Carmen Retamal M.



MUSEO PARQUE DE LAS ESCULTURAS

Crónica de una iniciativa pionera



Manuel Fuentes Wendling

Carmen Retamal Maturana

Ediciones del Instituto Cultural de Providencia





Municipalidad
de Providencia

PATROCINADORES OFICIALES:
CORPORACIÓN CULTURAL DE PROVIDENCIA
MUNICIPALIDAD DE PROVIDENCIA



EMPRESA AUSPICIADORA DE ESTA PRIMERA EDICIÓN

ACOGIDO A LA LEY DE DONACIONES CULTURALES

MUSEO PARQUE DE LAS ESCULTURAS.

Registro de Propiedad Intelectual Inscripción Nº 170.407
I.S.B.N.: 978-956-8739-00-3
Primera edición de 1.500 ejemplares. Mayo 2008

Ediciones del Instituto Cultural de Providencia
Avenida 11 de Septiembre 1995, Providencia, Chile.
Teléfono 56-2-784 8601 – Fax 56-2-784 8605
instituto@proviarte.cl
www.proviarte.cl

Este libro se terminó de imprimir en el mes de mayo de 2008 en los talleres de IVROS impresores, ubicados en Nataniel Cox 1435 Santiago.
Hecho en Chile / Printed in Chile

MUSEO PARQUE DE LAS ESCULTURAS

Crónica de una iniciativa pionera

Manuel Fuentes Wendling

Carmen Retamal Maturana

Ediciones del Instituto Cultural de Providencia

Especiales agradecimientos a:

Corporación Cultural Municipal de Valdivia
Municipalidad de La Serena
Municipalidad de San Miguel
Parque Escultórico Cementerio de Carretas
Museo Nacional de Bellas Artes
Embajada de Cuba en Chile
Corporación Pro-Memorial Jaime Guzmán E.
Servicios Legislativos y Documentales de la Biblioteca del Congreso Nacional
Centro Audiovisual del Senado de la República

Créditos:

Autores: Manuel Fuentes Wendling y Carmen Retamal Maturana
Editor General: Manuel Fuentes Wendling
Editora de Arte y Diseño: Carmen Gloria Contreras
Fotografías: Patricio Casassus Fontecilla

Portada: Croquis del Parque de las esculturas de Germán Bannen

PRÓLOGO

Osvaldo Rivera Riffo
Vicepresidente Ejecutivo
de la Corporación
Cultural de Providencia

La escultura es una de las expresiones artísticas que, junto con la pintura, nace en épocas muy pretéritas por la necesidad del hombre de plasmar en el tiempo actos o sentimientos, hechos o situaciones; por perpetuarse a sí mismo y a su entorno, por dejar una marca como acto de trascendencia del colectivo en que viven, o su impronta personal, como queda de manifiesto en el arte de las cavernas de la era glaciar.

Considerada como una de las Bellas Artes, la escultura evolucionó con la creatividad del hombre y su búsqueda de perfectibilidad. Así, del barro y la madera se pasó a la piedra y los metales, alcanzándose hoy a las fibras sintéticas, materiales plásticos, goma y elementos de desecho o reciclados. Parte importante de ese desarrollo es exhibido en este Parque, al cual se dedica la presente obra.

Este libro está destinado a narrar la historia del Parque de las Esculturas de Providencia, no sólo por el valor intrínseco que conllevan las obras allí expuestas como expresiones herederas de una manifestación ancestral del ser humano, sino que, además, por considerarlo una iniciativa ejemplar para el resto del país y Latinoamérica. También es un merecido homenaje a todos los artistas presentes con obras en el mismo y un reconocimiento a su valioso aporte cultural enriquecedor del alma y del espíritu de Chile.

El Parque se hizo realidad en 1986 gracias al visionario impulso del escultor Federico Assler y al entusiasta apoyo recibido de parte de la entonces alcaldesa de la comuna, Carmen Grez, del arquitecto municipal, Germán Bannen y del presidente de la Corporación Cultural de Providencia, Germán Domínguez. Esta áurea conjunción de volun-

tades permitió que el proyecto se convirtiera, durante los años '80, en la mayor expresión de apoyo al arte escultórico nacional y, durante lo siguientes años, en una idea pionera en su género, al mismo nivel de aquellos parques ya existentes desde fines del siglo XIX en Europa y los Estados Unidos.

Calificado como el "proyecto más ambicioso" de impulso a la escultura contemporánea en el país, el Parque hoy ya es un hito en el arte nacional y bien se puede decir que marca un antes y un después en nuestra escultórica.

Si bien este libro pudo limitarse a una monografía descriptiva del Parque, de las obras allí presentes y una reseña biográfica de sus autores, se prefirió un trabajo más acucioso que, primero, situara a este espacio público en el contexto histórico en el cual se fue materializando como idea, el desarrollo que tuvo entre la propuesta germinal y su inauguración y la aceptación generalizada y algunas agudas críticas expuestas públicamente.

Con abundantes antecedentes, los autores muestran el panorama de la escultura en los años '80, cuando en esta rama del arte son perceptibles síntomas de una crisis que el escultor Francisco Gazitúa se encarga de describir en un interesante aporte a este libro.

Actividad, como todas, no ajena a la crisis vivida por el país el año 1973, cuando se quiebra el sistema democrático tradicional, en el libro hay una detención analítica de ese momento, para luego mostrar, a partir de estadísticas, una visión diferente —quizás más optimista— del desarrollo de la escultura, del auge que esta alcanza y el éxito de toda una generación de artistas que toma conciencia de las nuevas condiciones favorables a su trabajo gracias, principalmente, al apoyo de la empresa privada.

Esta obra no pretende ser un tratado de arte sino, como lo señala el complemento de su título, es una crónica de valioso contenido porque recoge, en torno al Parque, 21 años de historia de la escultura contem-

poránea nacional, a lo que se suma el pensamiento de sus principales representantes —entre ellos la reconstrucción histórica del correspondiente a tres premios nacionales de Arte—, la génesis de sus obras y de su trabajo profesional, y el sentimiento que albergan al verlas emplazadas en una espacio único en Santiago.

Fijar en la memoria colectiva nacional la trascendencia del Parque de las Esculturas a través de este libro y las fotografías que lo complementan, no sólo tiene como propósito exhibir tan valioso patrimonio artístico, sino también contribuir a crear, en todos los ámbitos del país, un mayor nivel de conciencia acerca de la importancia del arte, incluyendo no sólo a los ciudadanos comunes, sino también a las autoridades gubernamentales y municipales, los legisladores, los académicos y profesores, los escolares y estudiantes universitarios y los empresarios.

Agradezco a la Municipalidad de Providencia, particularmente a su alcalde Cristian Labbé Galilea y a los concejales que lo acompañan en su gestión, el constante apoyo que, durante 11 años hemos recibido para el Parque; a la empresa privada, cuyo papel en la materialización de esta iniciativa, desde sus inicios, resultó crucial, y a los artistas, no sólo por el esmero y calidad de sus obras, sino también por la donación de algunas de ellas y la colaboración prestada en la realización de este libro.

Me permito, también, destacar en este Prólogo a dos empresas en especial: Costanera Norte S.A., que luego de los trabajos de construcción de la autopista bajo el lecho del río Mapocho permitió el crecimiento del Parque en casi un 50 %, a lo cual sumó la donación de nueve esculturas de representativos artistas; y a Gerdau AZA S.A. que, acogiéndose a la Ley de Donaciones para Fines Culturales, permitió hacer un importante trabajo de recuperación y mantención de todas las obras y financió el presente libro.

Finalmente, a los lectores de este libro, y a quienes de ellos buscan fortalecer sus sensibilidades y espíritu, les formulamos la invitación a visitar este espacio público y sumarse a las casi 100 mil personas

que concurren a él anualmente, no sólo porque nuestro Museo Parque, como ha pasado a denominarse desde su ingreso al Internacional Council of Museums, ha adquirido, por su inmenso contenido cultural, la condición de ser un ícono representativo de la personalidad de Santiago, capital que comienza a destacar entre sus congéneres de América Latina por expresiones culturales como ésta, sino también porque allí, en medio del corazón de una ciudad que bulle, tienen la oportunidad única de dialogar con el arte y encontrar esa paz y tranquilidad que tanto anhelamos a diario en nuestros espíritus.

APOYO PERMANENTE AL ARTE

Hermann von Mühlenbrock S.
Gerente General,
Gerdau AZA

El arte desde sus comienzos ha sido para la humanidad una forma de comunicación. Más aún, fue mediante las expresiones artísticas de los primeros humanos que se pudo entender la vida cotidiana de los albores de nuestra civilización. Por lo tanto, el arte y quienes lo practican han sido comunicadores. No tan sólo para sus contemporáneos, sino también para las generaciones posteriores. Ahí radica la importancia del arte en la sociedad, pues ha permitido expresar ideas y técnicas, muchas de las cuales, transformadas en oficios, derivaron a desarrollos tecnológicos de enorme beneficio para la sociedad.

Sin ir mas lejos, la metalurgia comienza como el arte de modelar el hierro, dándole formas exquisitas al metal, desde intricadas aplicaciones artísticas hasta armaduras y elementos de guerra, para evolucionar, finalmente, hacia la industria siderúrgica moderna, fundamento del desarrollo de infraestructura destinada a enriquecer la calidad de vida de las personas y de la sociedad en general.

El arte ha sido una preocupación permanente para Gerdau AZA y si bien no tenemos un política explícita sobre el particular, permanentemente se apoya este tipo de actividades, desde la contribución a jóvenes y emergentes artistas plásticos y el respaldo a artistas consagrados, hasta la promoción del arte entre clientes y colaboradores con invitaciones a galas artísticas, las cuales han tenido gran éxito debido a la escasa difusión y acceso al arte de calidad en nuestro país.

Para Gerdau AZA la participación y apoyo a este libro obedece a la convicción de que el desarrollo sostenible no sólo es aplicable a los negocios y a la industria en general, sino también al arte. El fomento de éste y,

en particular, la conservación del patrimonio artístico de los países, es una contribución gigantesca al desarrollo sostenible de la cultura, ya que con ello se resguardan los valores, la idiosincrasia, el estilo de vida, la historia, las creencias y las percepciones de las naciones, lo que a su vez permite conservar las raíces y todas la particularidades que nos hacen ser diferentes.

El Parque de las Esculturas de Providencia representa para Gerdau AZA el vínculo de nuestro cotidiano quehacer empresarial con el arte, ya que desde su fundación hemos estado vinculados a este espacio público apoyando la construcción de dos obras de gran formato allí presentes y fabricadas con nuestro producto terminado. Por lo tanto, no podíamos estar ausentes en esta iniciativa editorial y, además, hemos querido contribuir, convencidos de nuestra responsabilidad en torno a la conservación de las obras que apoyamos a crear y de todas aquellas que constituyen un valioso patrimonio cultural de Chile. Esta decisión subyace de la convicción de que la empresa privada tiene un rol más allá del habitual y que su accionar en la sociedad no sólo debe enfocarse en producir con honestidad y calidad, sino también tiene que insertarse en el quehacer de esa sociedad, a la cual se debe, aportando al desarrollo de ésta con la experiencia y los conocimientos con que su misma actividad la ha enriquecido en el tiempo.

Saludamos y felicitamos a la Corporación Cultural de Providencia por la iniciativa que hizo posible el Parque de las Esculturas, una idea pionera en el país y en América Latina y que tras 21 años, sin duda alguna, ha sido una trascendental contribución al arte en Chile.

Uno de los aspectos más destacables de este Parque, eje temático de este libro, es cómo, a partir de un desastre natural, se decide recuperar la ribera del Río Mapocho y dedicarlo a la expresión escultórica contemporánea, consolidándose en el tiempo como un lugar para un permanente encuentro de excelencia entre la ciudadanía y el arte.

Por lo anterior, estamos muy satisfechos y orgullosos de ser parte de la historia de este maravilloso oasis de arte en nuestro Gran Santiago.



Manuel Fuentes Wendling

Investigador y escritor en el género ensayo político, social e histórico, con catorce libros publicados en Chile, Uruguay y Brasil. Estudió pintura con el maestro Héctor Robles Acuña y cerámica con el maestro Guillermo Brito Alfaro, quien fuera profesor de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Periodista de extensa trayectoria en los medios de comunicación nacionales, ha escrito en las principales radios, revistas y diarios del país como reportero, redactor, columnista, editor y director. Ha sido corresponsal de diarios extranjeros *(New York Tribune, Noticias del Mundo, Folha da Sao Paulo)* con sede en Santiago, Lima, La Paz, Buenos Aires, Montevideo, Asunción y Sao Paulo. Fue por ochos años director en Chile del diario latinoamericano *Tiempos del Mundo* y su Editor en Jefe para el continente en las áreas de Tecnología y Economía. Entre otros cargos, se ha desempeñado como Oficial de Informaciones en el Ministerio de Relaciones Exteriores, Secretario Ejecutivo de Informaciones en la Oficina de Planificación Nacional, Asesor de Comunicaciones de la Comandancia en Jefe de la Fuerza Aérea de Chile, profesor de Historia Política en la Armada Nacional y asesor de Comunicaciones de la Universidad de Chile. Ha escrito sobre América Latina para la *Agencia United Press International* y el diario *The Washington Times*. *Premio PEC de Periodismo* (1966) *Premio de Periodismo SNA* (1968), *Premio a la Investigación Histórica*, Instituto de Estudios Internacionales de Montevideo (1982) y *Premio de Periodismo Latinoamericano*, Sociedad de Estudios Políticos y Sociales de Brasil (1983). Miembro de la Sociedad de Escritores de Chile.



Carmen Retamal Maturana

Licenciada en Artes Plástica, mención Pintura, y en Teoría e Historia del Arte, en la Universidad de Chile. Pintora y fotógrafa, es, además, investigadora del patrimonio artístico, cultural e histórico nacional. Ha trabajado en producción y gestión cultural; en investigaciones, asesorías y colaboraciones en importantes organismos culturales, como el Museo Nacional de Bellas Artes, el Departamento de Teoría en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y en proyectos de la Corporación Amigos del Arte. Es autora del libro inédito *Danza para tu Sombra* referido al patrimonio artístico, cultural e histórico del Cementerio General del Santiago. Actualmente trabaja en el registro, documentación e investigación del patrimonio del Cementerio Católico de Santiago. Es miembro de Educarte Chile y de la Red Chilena de Gestión y Valoración de Cementerios Patrimoniales.

INDICE



Vista de Providencia cuando comenzaba a surgir como la hermosa comuna que es hoy.



Los artistas pioneros del Parque.



"La Primavera", una de las esculturas que adorna la ciudad de La Serena.



Arte de la naturaleza en roca caliza junto al mar.



"La Justicia", sin venda; actitud desafiante, espada en la mano derecha y al hombro, y balanza enredada, da la espalda a la Corte de Apelaciones de Valparaíso. El profesor de Derecho Procesal, Humberto Alvarez Suárez (1895-1982), comentaba que fue regalada a fines del siglo XIX, anónimamente, y como un sarcasmo, por un inversionista minero europeo contra el cual fallaron los tribunales chilenos.



Uno de los miradores que ofrece la obra de Francisco Gazitúa.



Río, naturaleza, ciudad, cordillera. Extraordinaria conjunción, en medio del corazón de Santiago: Providencia.



Capítulo I:

El Contexto Histórico

- El río Mapocho marca la historia de la comuna de Providencia.
- Federico Assler y su iniciativa de un parque para esculturas.
- Los inciertos días de la escultura en la década de los años ’80.
- Un controvertido juicio de valor y la necesaria contextualización histórica.
- El auge de la escultura a partir de los años ’80.
- Se adopta la decisión y se anuncia la creación del Parque de las Esculturas.



La tarde del invernal sábado 26 de junio de 1982, una copiosa y persistente lluvia caía sobre Santiago. Nadie atinó a pensar en el rápido crecimiento del caudal del río Mapocho —canalizado a fines del siglo XIX por mandato del presidente José Manuel Balmaceda— ni en la consiguiente catástrofe ocurrida horas después con pérdida de vidas humanas, miles de damnificados, viviendas destruidas o inhabilitadas y calles, plazas, jardines y avenidas inundadas.

Se conjugaron en la oportunidad similares factores de épocas pretéritas, potenciados por la mala planificación urbana para el escurrimiento de las aguas lluvias, que facilitaron a la naturaleza perjudicar al 70 % de la capital. Providencia, como ya había ocurrido históricamente por ser una interfase receptora de aguas de otras comunas, no fue la excepción. En un ciclo ineluctable, el torrente dejó, una vez más, su impronta.

Cruzado por el Mapocho en su zona norte (*Mapuchuco*, en lengua mapudungun significa "agua que penetra la tierra"), el actual territorio de la comuna de Providencia desde tiempos prehispánicos fue moldeado por las aguas de este río, primero sustento vital de las ancestrales comarcas y poblados mapuches, quechuas y aimaras que las utilizaban para riego de sus "chácaras" (de donde deriva la palabra "chacra"), un modelo de cultivo en cuadrículas impuesto por el incanato en sus dominios y, posteriormente, en la Colonia, al beneficiar a los 8 mil habitantes de Santiago.

Según los datos históricos, el Mapocho originariamente estaba constituido por tres brazos, pero ya en el siglo XVII sólo se mantenía uno. Había desaparecido La Cañadilla, actual Avenida Independencia, y La Cañada, actual Avenida Bernardo O'Higgins, se extinguió en 1580. Sin embargo, reaparecían en algunos inviernos lluviosos, provocando grandes inundaciones con secuela de graves daños.

El más antiguo antecedente de desbordes del Mapocho data de 1574. Recién cuatro años después de esas inundaciones, el Cabildo de Santiago

aprobó la iniciativa de construir tajamares para contener al río. Pero una nueva crecida en 1581 puso en evidencia que la naturaleza no espera a la burocracia y pareciera ensañarse con ella. Otra gran crecida a comienzos del nuevo siglo llevó a la decisión, en 1609, de impulsar el levantamiento de defensas, comisionadas como proyecto al agrimensor Ginés de Lillo.

Sin embargo, en 1618 los primeros tajamares quedaron prácticamente inutilizados cuando intensas lluvias rehabilitaron el brazo de La Cañada. La bajada de las aguas fue violenta y afectó, entre otros edificios, el convento de las Monjas Claras, situado en esa zona de Santiago.

Con mayor certeza técnica, en 1678 se entregaron nuevos tajamares a la ciudad. Pero se los llevó el río en 1748. La situación se replicó en 1783, cuando el Mapocho recuperó los brazos de La Cañada y de La Cañadilla. A su paso las aguas arrasaron con casas, cercas y animales.

Informado del impacto humano y económico de las salidas de madre del Mapocho, el rey Carlos IV de España dio instrucciones al gobernador Ambrosio O'Higgins para impulsar la construcción de nuevos tajamares, obra encargada al arquitecto italiano Joaquín Toesca.

Iniciadas en 1792 y terminadas en 1805, las defensas se extendían por 30 cuadras. La solución era definitiva. Por su magnitud se la consideraría a futuro, junto al Canal San Carlos y al desagüe de la Laguna de Ciudad de México, como una de las tres obras de ingeniería civil más importante de la América colonial.

La dramática imagen de un vehículo flotando en el río Mapocho, en 1982, es un ícono que se repite en televisión cada vez que Santiago se inunda.





Para los conocedores de la historia de Providencia y de Santiago, no era de extrañar, entonces, lo ocurrido el 26 de junio de 1982.

Bajo los títulos ***Devastadoras inundaciones* y *Catástrofe***, los diarios del lunes 28 daban cuenta de la magnitud de las inundaciones provocadas por 96 horas de ininterrumpida lluvia y el desbordamiento del Mapocho, cuyo caudal alcanzó los 200 kilómetros por hora. Se recordaba un episodio similar en el invierno de 1953.

La descripción del recorrido hecho por reporteros de un diario santiaguino siguiendo el curso del Mapocho desde la Rotonda Edmundo Pérez Zujovic hacia el poniente, resultaba esclarecedora de una realidad vivida por miles de personas:

"Los daños en el sector ribereño también fueron considerables en la zona comprendida entre el Estadio Santa Rosa de Las Condes y las Torres de Tajamar. Desaparecieron grandes extensiones de jardines a

ambos lados del Parque Costanera, e incluso en la ribera norte a la altura del Hotel Sheraton, el abismo llegó hasta el borde de la calzada".

Diario "Las Ultimas Noticias", 29/06/1982

En las retinas de miles de chilenos quedaron grabadas conmovedoras imágenes de la televisión. Mostraban, esa misma noche, el desmoronamiento de las riberas, arrastrando consigo jardines, objetos y modestas casas, y la caída y "navegación" de un automóvil Austin Mini 1000 en medio de las tormentosas aguas mapochinas. Este último hecho quedó como un ícono de tan tensas horas, repitiéndose la escena en las pantallas cada vez que un suceso de la misma naturaleza ocurre.

La construcción de los tajamares, ordenada por el rey Carlos IV de España a don Ambrosio O'Higgins, para contener los perjuicios que causa-

El paseo peatonal ideado por Toesca sobre los tajamares del río Mapocho se convirtió en una verdadera plataforma para exhibir la moda de la época.



ban las salidas de las aguas del Mapocho, revirtieron en un hecho significativo por esos días. Luego de terminarse las obras en 1805, el ancho muro de piedra canteada y ladrillos unidos con mezcla calicanto, ideado por Toesca como un paseo peatonal al agregar un parapeto por el lado del río, se transformó en el más importante espacio público de encuentro social, desplazando a la Plaza de Armas, creada conforme modelos fundacionales hispánicos.

Asociado al concepto de moda, lo más distinguido de la sociedad santiaguina paseó sobre los tajamares. Estos se iniciaban frente a la actual calle Miguel Claro. Seguían hacia Condell, donde se alza hasta hoy un obelisco de ladrillo en honor a la gran obra de ingeniería, y continuaban hacia la calle Puente. Se accedía a ellos por varias subidas con gradas. Ese primer segmento era parte de los territorios donde se crearía la actual comuna de Providencia, en febrero de 1897.

En consecuencia, en 1982, exactamente dos siglos después de la última gran avenida de 1783, el Mapocho dejó otra marca en esta comuna, la primera de Santiago fundada bajo la influencia de los vientos europeos de fines del siglo XIX, impulsores del concepto de barrio-jardín.

Como lo fueron en su época los tajamares, esta nueva demostración de fuerza del río derivó en otro avance pionero y significativo: surgió la idea de un museo para esculturas, en un momento en que esta rama del arte en Chile comenzaba a resurgir de una depresión, consecuencia de la falta de vocaciones, y que en el resto del mundo vivía una confrontación conceptual entre sus vanguardias.

El 7 de abril de 1982, ochenta días antes de la salida del Mapocho, había sido creada la Corporación Cultural de Providencia, una institución de derecho privado, sin fines de lucro y con socios electores de un Directorio. Su propósito genérico era contribuir al desarrollo de programas que estimularan la participación de los vecinos y del resto de la comunidad nacional.

La destrucción de los jardines de la ribera norte, entre el río Mapocho y Avenida Santa María, específicamente en el tramo puente Pedro de Valdivia y puente Padre Letelier, abrió la posibilidad de crear allí un espacio público para la escultura de gran formato. Recordando esos días, el escultor Mario Irarrázabal, en una entrevista incluida en este libro dijo:

"No tengo dudas que la idea básica (del Parque de las Esculturas.

N. de los A.) fue de Federico Assler y la acogió Germán Domínguez, Vicepresidente de la Corporación Cultural de Providencia, quien buscó los recursos financieros, y Germán Bannen, en su condición de Arquitecto Jefe de la Municipalidad, que gestionó y diseñó la iniciativa y luego la sala de exposiciones".

Federico Assler, también entrevistado para este libro, fue explícito:

"Mientras caminaba por la ribera norte del Mapocho advertí que estaban arreglando los jardines luego de la salida de río Mapocho en 1982. Pensé, entonces, que era posible habilitar allí un paseo con esculturas. Invité a Germán Bannen, arquitecto Jefe de la Municipalidad de Providencia, a visitar juntos el lugar. Fue el inicio de una serie de reuniones".

La instalación de gaviones y la reconstrucción de los jardines destruídos por las aguas del Mapocho, fueron la etapa previa a la consolidación de la idea de un parque para esculturas.



Por su parte, el arquitecto Bannen reconoció no acordarse de la fecha en la cual se planteó en la Municipalidad la iniciativa del parque. Evocó, en cambio, un préstamo por Assler de esculturas de hormigón no estructurado. Estas fueron situadas en la salida Sur-Oriente de la estación Pedro de Valdivia del Metro. Sin embargo, desconocidos las destruyeron lanzándolas contra el suelo. Luego de tan incalificable suceso, se pensó en un lugar público controlado y protegido con mucha presencia en la ciudad como

era el borde del río. Se habló, entonces, de hacer un "Museo al aire libre" dedicado a las esculturas.

Sin embargo, en el libro ***"La ciudad de Providencia en la obra de Germán Bannen"*** (ARQ Ediciones, 2007), el destacado arquitecto señala, refiriéndose a los días en que era preocupación municipal la recuperación de los bordes del río Mapocho:

"…el escultor Federico Assler nos propuso la idea de construir en Providencia un parque de esculturas. Un parque posible de proteger y controlar, parecía una buena solución a pesar del terreno largo y angosto".

Otro antecedente confirma a Assler como el protagonista principal de la iniciativa del Parque. Cuando en septiembre de 1990 se inauguró su monumental obra en hormigón, y a pesar de existir una soterrada historia en torno al significado político dado por el artista a un elemento no realizado por éste y señalado por él como parte vinculante del conjunto de la misma —hecho dejado entrever en una improvisada alocución ese mismo día—, la alcaldesa Carmen Grez no tuvo duda alguna para señalar:

"Resultaría de más que me refiriera a la importancia y vigencia de la obra de Federico Assler, puesto que ella ha sido reconocida y consagrada en exposiciones, concursos, galardones y encargos y porque además forma parte de colecciones privadas y de museos de Chile y Europa. Lo que si quiero destacar es el aporte de Federico Assler a este Parque de las Esculturas, iniciativa a la que estuvo vinculado desde sus orígenes y que es parte, asimismo, de sus proposiciones iniciales, acogidas por quienes desde el Municipio y la Corporación Cultural de Providencia han colaborado a hacerla realidad".

Los testimonios evidencian un consenso de artistas, miembros de la comunidad de Providencia, autoridades y funcionarios municipales en torno a la necesidad de fundar un espacio público de recreación cultural, no existente como modelo por entonces en el país, destinado a dar cabida a los escultores contemporáneos chilenos, dignificar su trabajo y, simultáneamente, buscar el compromiso económico de la empresa privada en beneficio de las Bellas Artes, aprovechando las normas dispuestas por la autoridad gubernamental para fomentar la cultura.

Pero, en estricto rigor, la primera persona en exteriorizar públicamente la idea de crear un "Jardín de Esculturas" en el Parque Forestal, que re-

uniera a los artistas contemporáneos nacionales, fue, en 1981, la entonces directora del Museo Nacional de Bellas Artes, Nena Ossa. Respaldaba la iniciativa el escultor Juan Egenau que, junto con el académico Milan Ivelic, habían estado analizándola, perfeccionándola y proyectándola. Pero faltó el financiamiento y la voluntad de la autoridad municipal.

La escultura en los inicios de la década de los años '80 enfrentaba momentos inciertos, no precisamente por la contingencia y condiciones internas del país, como se presenta en algunos discursos, sino por la crisis de la actividad, hecho reconocido en este mismo libro por el escultor Francisco Gazitúa en un extenso, honesto, crítico y valioso testimonio-documento artístico que se reproduce in extenso en otro capítulo.

Dice Gazitúa:

"El cambio de estatuaria a escultura en el espacio público produjo la crisis más dramática sucedida a nuestro arte en toda su historia. ¡Bendito cambio al cual todos los escultores contribuimos!

"Fue posible cambiar la presencia del escultor en la ciudad o en el paisaje desde la antigua estatua a la contemporánea escultura pública.

"El gran problema fue el desencuentro del mundo de la teoría del arte y la escultura.

"En esta nueva aventura de restaurar la escultura en la calle no nos acompañaron los intelectuales.

"Esta fue una lucha que dimos los escultores solos.

"Muy pocos teóricos, salvo algunos como María Amelia Bulhoes, de Brasil; Lily Kasner, de México, y Milan Ivelic, Alberto Pérez y Enrique Solanich, en Chile, entre otros, escribieron sobre escultura en esas décadas. Desde el año 1985 la escultura quedó datada como una sobrevivencia del pasado, sólo sostenida por la vocación porfiada de algunos artistas.

"Los teóricos del arte, mayoritariamente en Latinoamérica, se plegaron a las corrientes postdadaístas.

"La escultura con los escultores adentro, vivos, fue enterrada como un área marginal de las artes visuales. Casi una artesanía. El ostracismo de la escultura-obra fue exclusivo de algunos teóricos del arte como Justo Pastor Mellado, en Chile, y Aracy Amaral, en Brasil, por nombrar sólo dos.

"En Gran Bretaña el escritor, poeta, curador y autor John Edward

McKenzie Lucie-Smith, reeditó en 1969 su libro *Movimientos artísticos desde 1945*, donde en la segunda edición borra las vanguardias escultóricas de los '80 y las reemplaza por las conceptuales.

"La escultura se hizo y se sigue haciendo en los últimos veinte años fuera del sistema teórico oficial de las artes.

"Después de veinte años de este exilio creo que es tiempo de hacer algunas preguntas: ¿Sigue la escultura desterrada del sistema de las artes? ¿Cuáles fueron y siguen siendo los argumentos para borrarla? ¿Cuáles eran los argumentos definitivos para despojar al género humano de un arte, la escultura, que lo acompaña hace 30 mil años?

"Siempre desde la calle, otras preguntas serían: ¿Dónde está en la ciudad la obra de los artistas visuales de las vanguardias que siguieron? Durante más de veinte años, fundaciones y universidades financiaron este nuevo arte experimenta. ¿Dónde está la marca de sus cultores en las ciudades? ¿Dónde está el dinero que todos pagamos en impuestos para financiarlo?".

En su libro ***La escultura chilena*** (Departamento de Cultura del Ministerio de Educación, 1978), Milán Ivelic, Magíster en Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de Lovaina, Bélgica, docente y crítico de arte y desde 1993 Director del Museo Nacional de Bellas Artes, hace una síntesis histórica del desarrollo escultórico en el país para concluir que aparece una promoción relevante de artistas en la década de los años '50, calificándola como "la más numerosa": Sergio Mallol, Rosa Vicuña, Juan Egenau, Teresa Vicuña, Matías Vial, Humberto Soto, Wilma Hanning, Raúl Valdivieso, Abraham Freifeld, Carlos Ortúzar, Sergio Castillo, Federico Assler, Luis Mandiola y Juan Pablo Langlois.

Luego Ivelic destaca a algunos escultores de la promoción del '60: Valentina Cruz, Mario Irarrázabal, Gaspar Galáz y Hernán Puelma, acotando al respecto:

"Una notoria disminución del número de representantes de esta especialidad artística caracteriza este decenio, que contrasta nítidamente con las décadas anteriores.

"La escultura en nuestro país ha sido escasamente estimulada. Los costos que representa esta actividad son elevados y, no cabe duda, es la que necesita más apoyo económico. Si para los propios artistas consagrados, el trabajo de la escultura les significa un continuo peregrinaje

en la búsqueda de recursos económicos, con mayor razón para los jóvenes que recién se inician. Muchos talentos se han perdido o han tenido que emigrar para realizar su vocación".

"Por otra parte, la escultura no tiene una presencia permanente a nivel de público, porque una exposición representa para el escultor un gasto que no está en condiciones de realizar; las obras se acumulan en los talleres, esperando tiempos mejores para ser exhibidas o, lo que es más raro, para ser emplazadas en lugares públicos. Consecuentemente, el público no tiene posibilidad de frecuentar esta manifestación artística; congela sus criterios de apreciación, porque no está en condiciones de seguir paso a paso el devenir de la escultura. De esta manera, se estructura un círculo vicioso que afecta, por igual, al artista y al público.

"Se comprende, entonces, el dramático aislamiento del escultor y sus obras, y la alarmante disminución numérica de quienes han escogido esta vocación".

En el capítulo ***La década del 70***, Milan Ivelic hace presente que **"En páginas anteriores se aludió a la declinación del número de escultores que se han comprometido con esta difícil actividad"**, y acota en el párrafo siguiente:

"Pues bien, la década del setenta es, sin duda, la más crítica. Al observar la situación actual de la escultura en Chile, comprobamos que se mantiene gracias a los mismos nombres que hemos mencionado en capítulos anteriores. No han surgido nuevos valores que aseguren la continuidad que ha caracterizado el desarrollo de la escultura nacional

"Hemos indicado algunas causas que explican este problema, pero: ¿No habrá otras razones? ¿No será la urgencia del quehacer el que obliga al joven artista a orientarse hacia un lenguaje más inmediato, de pronta ejecución? ¿O es el desarrollo que impone el material el que aleja al potencial escultor? ¿O, tal vez, la indiferencia generalizada se encarga de frenar la vocación artística...?

Y en las palabras finales de su libro, Ivelic expresa:

"Entre los escasos valores jóvenes debemos mencionar a Osvaldo Peña (n.1950) y esperar futuros trabajos de otros que recién inician el camino".

Coincidentemente, Enrique Solanich, Magíster en Teoría e Historia del

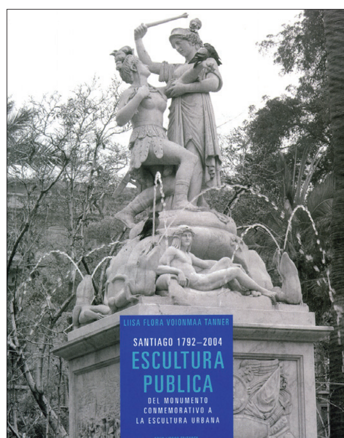
Arte, Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, profesor de Historia del Arte en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile y ex director del Instituto Cultural de Providencia, en una entrevista incorporada en este libro señala:

"La escultura en Chile tuvo una línea zigzagueante en el siglo XX. Entre los '50 y los '70 estuvo alicaída. Había pocos estudiantes de arte y escasa preocupación por instalar esculturas en los espacios citadinos. A partir de los '80, la escultura se repotencia... Desde esa década hacia adelante hay una eclosión de la escultura urbana en Chile".

Durante 1982 fue cerrada la mención escultura en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile y, en 1986, egresaron menos de una decena de alumnos de la misma, constituidos en la última promoción de esa disciplina.

En 1980, un año después de editado el libro de Milan Ivelic, se dictó el Decreto Ley Nº 3.063 referido a Rentas Municipales, en el cual se estableció que las donaciones o aportes recibidos por los municipios para obras de adelanto o fines de acción social **"serán considerados como gastos"** para los donantes y, en consecuencia, no tributables. Fue, quizás, el primer paso hacia la futura legislación sobre donaciones para fines culturales.

Portada del libro de Liisa Flora Voionmaa, donde destaca al Parque de las Esculturas como una de las iniciativas "más ambiciosas" en materia artística en los años '80 y precursora de otros parques.



Y con fecha 31 diciembre de 1981 se promulgó el Decreto Nº 2.203 del Ministerio del Interior, donde se aprueba el Programa Socioeconómico 1981-1989 que expresamente establece el fomento a "la acción cultural que se genere en sindicatos, organizaciones comunitarias, institutos y corporaciones culturales".

¿Comenzaba un nuevo tiempo para la escultura? Todo lo señala afirmativamente.

Así lo admite en su libro ***Escultura Pública. Del monumento conmemorativo a la escultura urbana.*** Santiago 1792 - 2004 (Ocho Libros Editores, 2004, Santiago), Liisa Flora Voionmaa Tanner, de nacionalidad finlandesa y avecindada en Chile, con estudios en Historia del Arte y de Estética en su país, en Alemania, en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Chile, además de académica en diversas universidades nacionales, cuando habla de un cambio en el lenguaje escultórico a partir de los años '80. La autora —cuyas calificadas opiniones sobre escultura recogemos en otro capítulo—, señala:

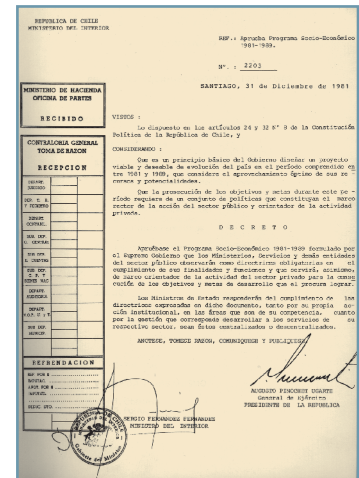
"En la década de 1980 se percibe un distanciamiento de la contin-

gencia. El lenguaje de la escultura se vuelve más abstracto y su estatuto modernista, ligado al pedestal o a la base, así como a la autonomía de la obra, comienza a ser cuestionado. Nuevas iniciativas incentivaron el trabajo escultórico de gran formato y destinado para la ciudad".

Sin embargo, como preámbulo al párrafo anterior, Voionmaa hace una apología de la libertad y el arte, lo cual le da pie para emitir un juicio de valor que, históricamente descontextualizado, induce a las desinformadas generaciones de artistas jóvenes, que por tal no vivieron la específica época referida —como ocurre con la citada autora, por entonces estudiante en la Universidad de Mûnster, en Alemania—, a tener una visión no exactamente ajustada a los hechos de un período donde, como se ha dicho, la escultórica nacional enfrentaba en el país su propia crisis existencial y a nivel internacional la confrontación de sus vanguardias, situación evidenciada con los antecedentes anteriormente expuestos. El texto cuestionado dice:

"Se puede referir de varias maneras a la libertad, cuando se trata del arte. En un sentido general, la libertad en el arte tiene, a partir de Platón, una dimensión pública, moral, política y estética, así como también una perspectiva temporal y atemporal. La libertad y el arte son, de este modo, indisociables, ya que el arte es, como ha señalado Regis Debray, 'un producto de la libertad humana'. Entonces no hay peor experiencia en el arte que la censura o la autocensura y el permanente temor y miedo a no poder crear libremente.

"El golpe militar ejerció una fuerte represión también en tal sentido. Pero la historia del arte ha demostrado siempre que la genialidad del artista opera en situaciones adversas".


REPUBLICA DE CHILE
MINISTERIO DEL INTERIOR

REF.: Aprueba Programa Socio-Económico 1981-1989.

Nº. : 2203

SANTIAGO, 31 de Diciembre de 1981

MINISTERIO DE HACIENDA
OFICINA DE PARTES
RECIBIDO

CONTRALORIA GENERAL
TOMA DE RAZON
RECEPCION

VISTOS :

Lo dispuesto en los artículos 24 y 32 Nº 8 de la Constitución Política de la República de Chile, y

CONSIDERANDO :

Que es un principio básico del Gobierno diseñar un proyecto viable y deseable de evolución del país en el período comprendido entre 1981 y 1989, que considere el aprovechamiento óptimo de sus recursos y potencialidades.

Que la prosecución de los objetivos y metas durante este período requiera de un conjunto de políticas que constituyan el marco rector de la acción del sector público y orientador de la actividad privada.

D E C R E T O

Apruébase el Programa Socio-Económico 1981-1989 formulado por el Supremo Gobierno que los Ministerios, Servicios y demás entidades del sector público observarán como directrices obligatorias en el cumplimiento de sus finalidades y funciones y que servirá, asimismo, de marco orientador de la actividad del sector privado para la consecución de los objetivos y metas de desarrollo que el procura lograr.

Los Ministros de Estado responderán del cumplimiento de las directrices expresadas en dicho documento, tanto por su propia acción institucional, en las áreas que son de su competencia, cuanto por la gestión que corresponde desarrollar a los servicios de su respectivo sector, sean éstos centralizados o descentralizados.

ANOTESE, TOMESE RAZON, COMUNIQUESE Y PUBLIQUESE

AUGUSTO PINOCHET UGARTE
General de Ejército
PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

SERGIO FERNANDEZ FERNANDEZ
MINISTRO DEL INTERIOR

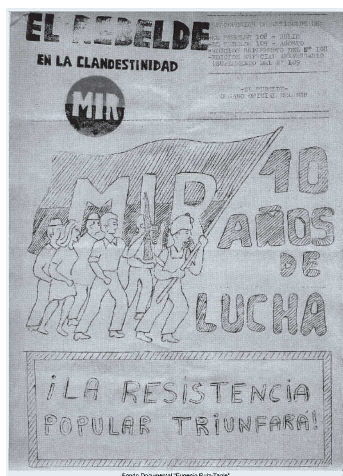
REFRENDACION

En el Decreto Ley Nº 2.203 del Ministerio del Interior, de fecha 31 de diciembre de 1981, se establece el fomento a la acción cultural.

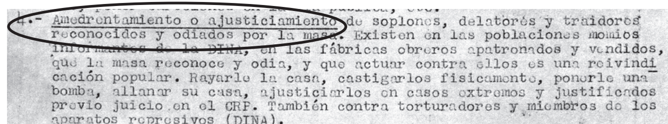
Entendiendo que la autora escribe sobre el arte y, más concretamente que su libro se refiere a la escultura, para despejar dudas respecto de tan categórica afirmación es necesario preguntarse de qué manera el golpe militar ejerció la "fuerte represión" de la que allí se habla. Al respecto, la autora refiere casos como el del grabador Eduardo Vilches, en 1973, y la situación de exposiciones denunciantes de la realidad de entonces y cita las exhibiciones de Eugenio Dittborn y Eduardo Garreaud, efectuadas en 1974 en el Museo Nacional de Bellas Artes, o sea, en un recinto estatal, dirigido por la connotada escultora Lily Garafulic, designada por el régimen militar luego de ser recomendada para tal cargo por su antecesor, el destacado pintor Nemesio Antúnez, ambos

simpatizantes de la izquierda y/o del depuesto gobierno allendista.

También menciona a Hernán Puelma y la ***Memoria*** del entonces emergente escultor Osvaldo Peña. Y, particularmente, habla del escultor Mario Irarrázabal con su obra *Medallas*, premiada en el concurso convocado por una empresa privada, la Colocadora Nacional de Valores (1978), y en la cual se aludía a generales sin cabeza o con cabezas enanas. Aquí Voionmaa, seguramente por desconocimiento, no informa de la azarosa situación vivida por Irarrázabal durante una detención de que fue objeto (1)



Con la misma legitimidad con que Liisa Flora Voionmaa se aparta en su libro del eje principal del mismo, la historia de la escultura, cabe detenerse y reflexionar, aunque sea brevemente, sobre el reproducido parágrafo, no con el ánimo de entrar en la defensa de situaciones ajenas al arte, sino, más bien, como una forma de contextualizar el arte y los artistas en un período histórico del que ningún chileno de esa época pudo sustraerse.


4.- Amedrentamiento o ajusticiamiento de soplones, delatores y traidores reconocidos y odiados por la masa. Existen en las poblaciones momios informantes de la DINA, en las fábricas obreros apatronados y vendidos, que la masa reconoce y odia, y que actuar contra ellos es una reivindicación popular. Rayarle la casa, castigarlos físicamente, ponerle una bomba, allanar su casa, ajusticiarlos en casos extremos y justificados previo juicio en el CRP. También contra torturadores y miembros de los aparatos represivos (DINA).

Pero la contextualización, o recontextualización, de un período histórico resulta siempre más extendida que la descontextualización, particularmente cuando esta última se ejerce en un ambiente nacional propicio a aceptar pasivamente su ejercicio. De ahí que sea indispensable recrear, al menos en rasgos generales, tal período



La resistencia armada del MIR, entre 1975 y 1983, incluía el asesinato de sus "enemigos" y de sus militantes desertores, en tanto el comunista FPMR, en julio de 1988, en su boletín clandestino, alentaba el "camino de la lucha armada".

Efectivamente, las libertades públicas fueron restringidas luego del golpe militar, consecuencia consustancial al Estado de Sitio, cuya imposición buscaba controlar la resistencia armada de extremistas que, luego de la muerte de sus principales líderes, recomienzan la violencia en 1982 con la denominada ***Operación Retorno***, a la cual se suman, en 1983, las acciones del grupo terrorista Frente Patriótico Manuel Rodríguez, creado, organizado, militarmente entrenado y, finalmente, financiado, por el gobierno de Cuba.

La aplicación de leyes y normas de emergencia, respaldada por civiles del mundo académico, profesionales de diversas especialidades, representantes del ámbito empresarial y de las corrientes religiosas —incluidos conocidos obispos católicos— y ex líderes y miles de militantes de los disueltos partidos Nacional y Demócrata Cristiano, además de una parte sustancial de la ciudadanía, implicaron censura previa a los medios de comunicación y a los libros, disolución de todos los partidos y prohibición

de actos políticos o de activismo. Pero el arte en cuanto tal no se vio expresamente afectado. Tampoco hubo dirigismo cultural que influyera en la creatividad de los artistas. La única razón que pudo afectar a algunos de ellos fueron sus personales expresiones y acciones políticas o de activismo ideológico.

Buscando legitimar sus aseveraciones sobre la libertad, Voionmaa, en su libro, históricamente impecable hasta la página 190, menciona a Regis Debray y, a continuación, emite la antes reproducida comprometedora sentencia política, sumándose, bajo la perspectiva del arte, en general, y la escultórica, en particular, a una óptica con la que un sector del país reinterpreta y narra los acontecimientos vividos en Chile en el período 1973-1990 (2), durante el cual, independientemente de la reconocida crisis general que se gestaba en el seno de su sociedad, no estuvo ajeno, como nación, al desarrollo de los sucesos internacionales ni al margen de la confrontación mundial Este—Oeste.

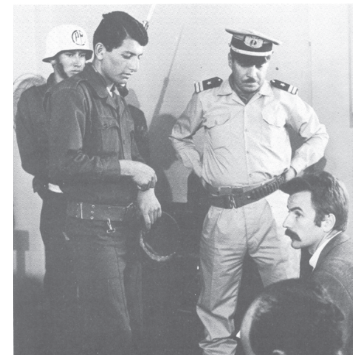


Imagen de Regis Debray (de bigotes sentado en el ángulo derecho) cuando fue detenido como parte integrante de la guerrilla de Ernesto Guevara, en Bolivia. Es uno de los principales responsables del advenimiento de regímenes militares en América Latina.

Por otra parte, sobre los hombros del mencionado Regis Debray (3) recae parte importante de la responsabilidad de los quiebres democráticos y pérdida de libertades civiles en las naciones latinoamericanas durante los años '70, donde se incluye Chile, con las consecuencias que deplora Voionmaa en su libro.

Las estadísticas, sin embargo, exhiben una cara más positiva para el arte y la escultórica. Demuestran (4) que entre 1974 y 1990 los artistas escultores en Chile mantuvieron un creciente y, sin exagerar, floreciente nivel de actividad, mismo que se expresó en exposiciones realizadas, por lo general, en recintos estatales, incluidos, por entonces, los municipios y sus dependencias.

Destaca, en el mismo período antes señalado, la significativa presencia de la empresa privada que, en virtud de beneficios tributarios, fomenta y estimula el arte.

En mérito de Liisa Flora Voionmaa Tanner es necesario indicar que al retomar en su libro el proceso de la escultura reconoce que:

"Nuevas iniciativas incentivaron el trabajo escultórico de gran formato para la ciudad. Así por ejemplo las esculturas de Osvaldo Peña y Francisco Gazitúa, premiadas en el concurso de la CAP, fueron emplazadas en el Parque Forestal. El mismo año se introdujo otra modalidad de emplear esculturas en el espacio urbano: la escultura institucional.

La obra *Sin título*, de Carlos Ortúzar, ubicada a la entrada del edificio 'inteligente" de IBM, en avenida Providencia, es un ejemplo de ella, fórmula que se hizo popular en el contexto de la construcción de nuevos edificios".

Y, a continuación, la autora escribe:

"La iniciativa más ambiciosa de todas las mencionadas fue, no obstante, la construcción del Parque de las Esculturas en la comuna de Providencia, precursor de los parques de escultura construidos posteriormente. La idea nació del escultor Federico Assler, pero su realización no resultó nada simple por problemas administrativos con la Municipalidad. En la inauguración se sintieron todavía los conflictos vividos que reflejaron al mismo tiempo la situación del país. Assler lo dejó entender al negarse a poner la rosa que formaba parte de su obra *Conjunto Escultórico*, diciendo que la rosa está incluida en el proyecto, *pero la voy a colocar cuando yo lo considere apropiado. Cuando en el país exista una verdadera convivencia entre todos los chilenos*".

En entrevista para este libro Assler da su versión sobre tales palabras en esa inauguración.

Federico Assler, al centro, durante una reunión donde se planifica la creación del Parque de las Esculturas.



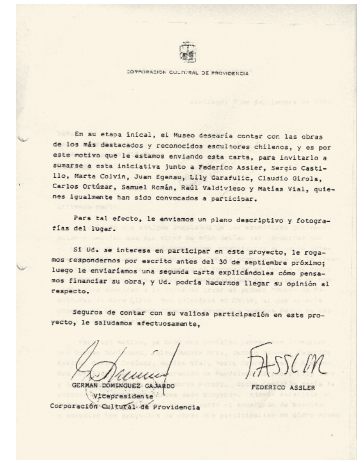
Con lo dicho por las citadas personalidades del mundo del arte y también por Voionmaa, queda de manifiesto que la iniciativa de crear un parque en Providencia se insertó en la visión de quienes, desde fuera del ambiente artístico, advirtieron la necesidad de abrir un espacio público que, contribuyendo con el desarrollo cultural de la comuna, por una parte, acogiese la legítima demanda de los escultores de romper su confinamiento y, por otra, aprovechase, para tal propósito, las normas legales dispuestas para recibir el aporte de los privados a cambio de la concesión de ventajas tributarias.

Quince meses después de la salida del río, el 7 de agosto de 1984, bajo la firma de la alcaldesa de Providencia, Carmen Grez de Anrique, se dictó el *Decreto Municipal Nº 1.246*, donde se señaló que ante la necesidad de juntar antecedentes para la creación "del Museo al aire libre sobre esculturas" se designaba una Comisión cuya responsabilidad sería: establecer la justificación de la iniciativa; definir los objetivos y contenidos del museo;

proponer el espacio urbano recomendado para su instalación; designar un Comité Técnico para resolver los asuntos relacionados con las obras escultóricas; designar a los artistas cuyas obras constituirían la fase inicial del museo; y, finalmente, establecer un plan de financiamiento.

El mismo Decreto alcaldicio nombró a los integrantes de la Comisión: Germán Domínguez Gajardo, Vicepresidente de la Corporación Cultural de Providencia; Jaime Guzmán Mira, Secretario Comunal de Planificación; Germán Bannen Lay, Asesor Urbanista de la Municipalidad; Federico Assler, Escultor; Mario Irarrázabal, Escultor, y Antonio Vicuña E., Presidente de la Junta de Vecinos N° 12.

También el Decreto mencionado indicó complementariamente que: **"Colaborarán además con la Comisión en calidad de asesoras, doña Magdalena Correa y doña Lily Lanz"**, a las cuales se sumó, como coordinadora, Stellamaris Porzio.



CORPORACION CULTURAL DE PROVIDENCIA

En su etapa inical, el Museo desearía contar con las obras de los más destacados y reconocidos escultores chilenos, y es por este motivo que le estamos enviando esta carta, para invitarlo a sumarse a esta iniciativa junto a Federico Assler, Sergio Castillo, Marta Colvin, Juan Egenau, Lily Garafulic, Claudio Girola, Carlos Ortúzar, Samuel Román, Raúl Valdivieso y Matías Vial, quienes igualmente han sido convocados a participar.

Para tal efecto, le enviamos un plano descriptivo y fotografías del lugar.

Si Ud. se interesa en participar en este proyecto, le rogamos respondernos por escrito antes del 30 de septiembre próximo; luego le enviaríamos una segunda carta explicándoles cómo pensamos financiar su obra, y Ud. podría hacernos llegar su opinión al respecto.

Seguros de contar con su valiosa participación en este proyecto, le saludamos afectuosamente,

GERMAN DOMINGUEZ GAJARDO
Vicepresidente
Corporación Cultural de Providencia

FEDERICO ASSLER

Facsímil de la Carta Convocatoria enviada a los principales escultores nacionales invitándolos a participar con sus obras en el Parque de las Esculturas.

Miembros del Comité Técnico fueron designados Nemesio Antúnez, Nena Ossa, José Antonio Edwards, Rodrigo Márquez de la Plata y Germán Bannen.

Rubricada por Germán Domínguez Gajardo y Federico Assler, el 7 de septiembre de ese mismo año 1984 se le envió una carta a diez reconocidos escultores nacionales: Sergio Castillo, Marta Colvin, Juan Egenau, Lily Garafulic, Claudio Girola, Carlos Ortúzar, Samuel Román, Raúl Valdivieso, Matías Vial y Mario Irarrázabal.

La misiva decía inicialmente:

"A raíz de una antigua inquietud de los escultores chilenos, quienes sentían que sus obras no sólo debían ser conocidas por el público en las exposiciones, sino constituirse en parte integrante de la ciudad, y coincidentemente con la preocupación de la Ilustre Municipalidad de Providencia de remodelar el Parque de Pedro de Valdivia Norte, escultores y Municipalidad se pusieron en contacto para abocarse a la tarea de crear el primer Museo de Esculturas al Aire Libre que existiría en Chile, el que estaría ubicado en los jardines ribereños entre los puentes Pedro de Valdivia y Padre Letelier".

Aunque originalmente se habló de un *"Museo"*, como lo evidencia el texto reproducido anteriormente, la primera ordenanza municipal que reglamentaba el funcionamiento de este nuevo espacio público, de fecha 24 de abril de 1986, ya hablaba de un Parque de las Esculturas específicamen-

te ubicado **"...dentro del Parque Santa María en el tramo comprendido entre los puentes Pedro de Valdivia y Padre Letelier ".**

La denominación de *Parque* aparece situada en un ambiente de conciliación de todas las partes involucradas en la iniciativa.

Pese a ser una iniciativa impregnada de un sentido artístico, a poco andar encontró resistencias en algunos escultores convocados que desistieron de participar. Lo explicó en una entrevista antes de la inauguración del Parque, el Vicepresidente de la Corporación Cultural de Providencia, Germán Domínguez:

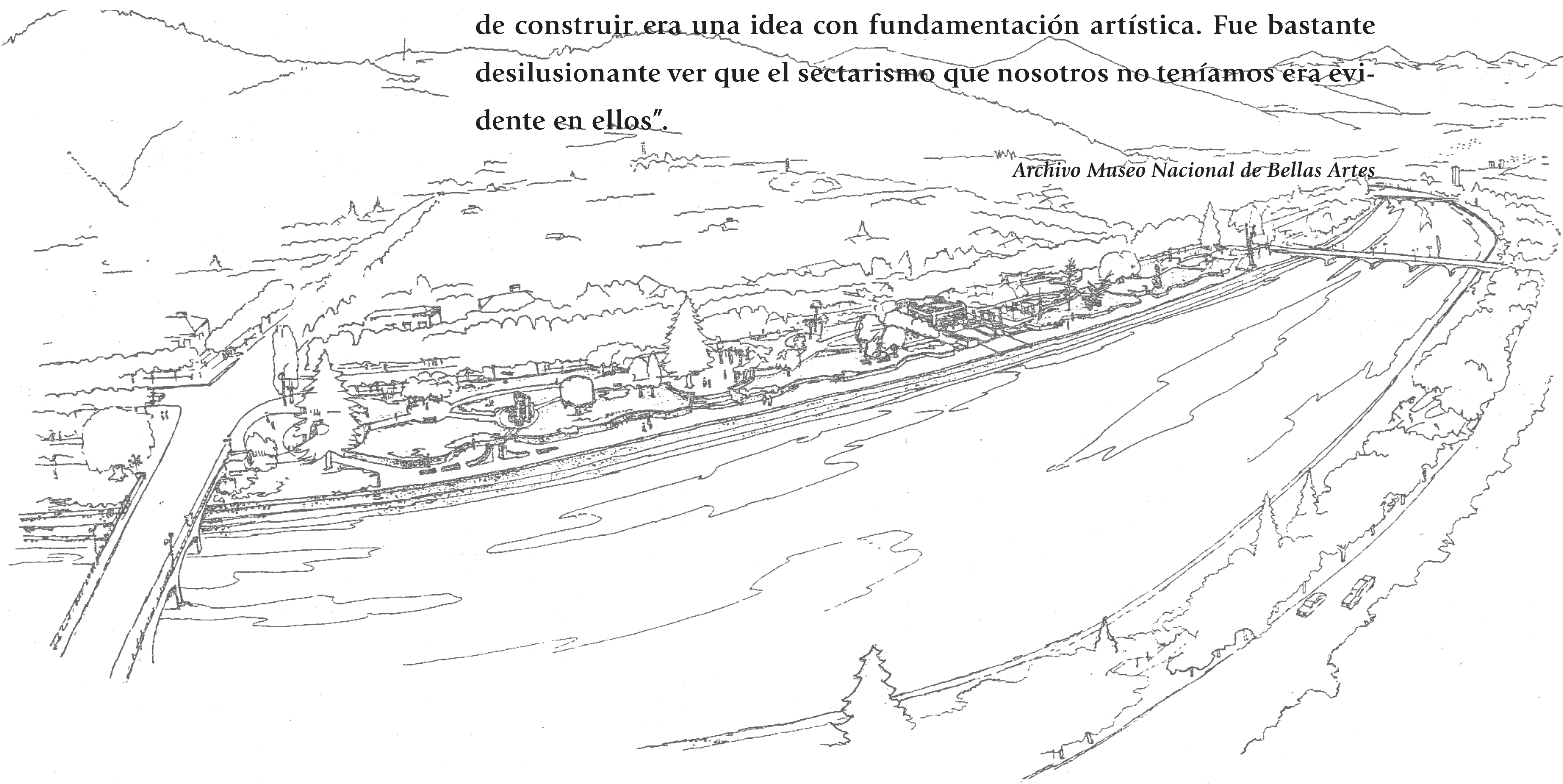
"Por razones contingentes y ajenas a toda razón artística algunas personas expresaron su reticencia a participar, lo que significó que la Municipalidad y la Corporación tomaran directamente la responsabilidad de invitar a aquellos escultores de mayor relevancia en el país a crear obras. Y se recibió una respuesta entusiasta de artistas como Marta Colvin, Raúl Valdivieso, Sergio Castillo, Juan Egenau, Matías Vial y otros".

Diario "El Mercurio" 25/05/1986

Tres años después de inaugurado el Parque, Germán Domínguez reiteró su dichos al señalar que la iniciativa del Parque:

"...era un aporte que la Municipalidad hacía a la comunidad. Era ajena a todo tipo de consideraciones políticas. Tanto que aunque sabíamos que algunos de ellos tenían una postura crítica no tuvimos reparos en invitarlos, porque precisamente lo que estamos tratando de construir era una idea con fundamentación artística. Fue bastante desilusionante ver que el sectarismo que nosotros no teníamos era evidente en ellos".

Archivo Museo Nacional de Bellas Artes



La Municipalidad asumió en el proyecto la responsabilidad de financiar las obras de paisajismo, iluminación e instalación de las esculturas y la Corporación Cultural el compromiso de obtener de la empresa privada los recursos económicos para auspiciar las obras de los artistas.

Sobre la base de los diseños del arquitecto Germán Bannen, más tarde Premio Nacional de Urbanismo 2003, y del paisajista Jorge Oyarzún, los primeros trabajos en el espacio asignado al nuevo Parque, de una superficie de 360 metros de largo por 40 de ancho (14.400 metros cuadrados), los inició la Dirección de Urbanismo municipal en 1985, teniendo como concepto central la particular ubicación de éste, situado al Norte de una comuna como Providencia, cruzada por el ir y venir diario de miles de personas de otras comunas y donde, a pesar de su centralismo urbano, se conjugan y visualizan simultáneamente elementos como el río, la Cordillera de los Andes, las avanzadas líneas arquitectónicas de las nuevas edificaciones que ya se alzaban en esos años de inicios de la consolidación económica nacional, y los faldeos del cerro San Cristóbal.

Fue concebido como un parque público, pero protegido por una reja despejada que, con el tiempo, como efectivamente ocurrió, estaría cubierta por arbustos para aislarlo acústicamente del ruido provocado por el intenso tránsito de vehículos en la Avenida Santa María. Contempló tres accesos y un proyecto específico de iluminación de árboles y esculturas. En el diseño de los jardines se puso particular énfasis en generar recorridos que permitiesen la observación de las esculturas desde diversos ángulos, dejando áreas despejadas posibles de ocupar en otras actividades culturales.

El proyecto del Parque, con un costo de 9 millones de pesos de la época en su etapa inicial y un valor total de 16.5 millones, incluida la Sala de Exposiciones de la segunda fase, recién fue dado a conocer oficialmente en abril de 1986 por la alcaldesa de Providencia, Carmen Grez, cuando ya estaba en pleno desarrollo la construcción de los jardines, en una ceremonia donde estuvo presente la escultora Marta Colvin y en la cual se suscribió un convenio con Citibank N.A. para financiar la obra de la artista.

En la oportunidad del anuncio, el gerente general en Chile de la trans-

Los medios de comunicación se hicieron amplio eco del anuncio hecho por la alcaldesa Carmen Grez, junto a la escultora Marta Colvin, que el Parque de las Esculturas sería inaugurado en los siguientes meses.

El Parque de las Esculturas construirán en Providencia

Con la firma de un convenio entre la Municipalidad de Providencia y el Citibank se dio inicio ayer a la a ejecución del proyecto "Parque de las Esculturas", que a través de la Corporación Cultural de esa comuna será construido en el antiguo Parque Santa María.

El proyecto que crea este parque, se originó en una voluntad del municipio de Providencia para hacer presente, en la ciudad de las obras de destacados escultores chileno en un sitio público.

Por este motivo, fue que se eligió el sitio ubicado en Avenida Santa María, entre los puentes Pedro de Valdivia y Padre Letelier, por ser un lugar con bastante presencia urbana y porque recoge el espacio del valle de Santiago, incluyendo el río, la Cordillera, el cerro San Cristóbal, y un perfil de edificios inmediatos, en medio del verde del parque.

De acuerdo a lo indicado por el paisajista Jorge Oyarzún, el parque se diseñó con una geografía adecuada para exponer las obras escultóricas. Será abierto al público, pero protegido con una reja especialmente diseñada a la usanza europea. En su interior se crearon dos áreas, una costanera abierta al río y al paisaje y un recorrido interno en medio de la vegetación.

A través de una propuesta pública ya adjudicada, se realizará la primera etapa de este parque que incluye rejas especiales de protección en todo su contorno, plazas, asientos, pérgolas, caminos peatonales interiores e iluminación de alumbrado público, trabajos que significan una inversión cercana a los 9 millones de peso.

El Parque de las Esculturas se complementará en una segunda etapa, con una plaza central, que tendrá una sala para exposiciones temporales y donde se ubicarán las oficinas de la Dirección del Museo e Informaciones para el público.

Según indicó Germán Domínguez, vicepresidente ejecutivo y representante legal de la Corporación Cultural de Providencia, el oficializar el convenio entre ese municipio y las autoridades del Citibank, significaba dar el primer paso para que se financie la realización de la obra que la escultora chilena, Marta Colvin creara para ser emplazada en el parque.

Parque de Esculturas tendrá Providencia

La Municipalidad de Providencia presentó el proyecto del primer parque del país destinado a exponer esculturas típicas chilenas, en la ribera norte del río Mapocho, por un monto de 9 millones de pesos, durante una operación efectuada ayer en el Instituto Cultural de Providencia.

"Estos 9 millones los pone la Municipalidad, pero no tenemos nada que ver con el auspicio de los escultores. Ellos contarán con el apoyo del sector privado. La construcción del Parque de las Esculturas es una inversión territorial de la Municipalidad, así como todos los parques", señaló a LA TERCERA la alcaldesa, Carmen Crez.

El nuevo proyecto se basa en la remodelación del antiguo parque Santa María, situado entre los puentes Pedro de Valdivia y Padre Letelier, que resultara destrozado por las últimas crecidas del río.

"A partir del próximo mes comienza a trabajar Marta Colvin para emplazar la primera escultura. Este Premio Nacional de Arte, que ha dejado su taller en París para dedicarse al parque, cuenta con el apoyo financiero del Citibank. Hay espacio para 25 esculturas y Marta tiene presupuestado terminar su obra a fines de año. Respecto a la parte urbanística, se ha ido desarrollando a partir del año pasado y hay etapas que ya están cumplidas", indicó Germán Domínguez, vicepresidente ejecutivo de la Corporación Cultural de Providencia.

Gracias al apoyo financiero del Citibank, Marta Colvin recordó a LA TERCERA: "Mi escultura estará siempre en la línea americana en que he seguido toda mi obra. La escultura hablará en sí y mantendrá nuestro lenguaje".

El Parque de las Esculturas contará, además, con la colocación de especies vegetales de gran riqueza y variedad, que armonizarán con la distribución de las obras de arte que ahí se expondrán.

Aparte de la exhibición al aire libre, se tiene presupuestado hacer una plaza central, que tendrá una sala para exposiciones temporales y donde radicarán las oficinas de este verdadero museo municipal.

Aspecto de la ceremonia en que se dio a conocer el proyecto del Parque de Esculturas en la comuna de Providencia. En la foto se observa, entre otros, al director de Bibliotecas, Enrique Campos Menéndez; la alcaldesa de Providencia, Carmen Grez, y la escultora Marta Colvin.

nacional bancaria, Edward Dreyfus, con entusiasmo expresó en su discurso el orgullo de su institución al hacer posible **"que los chilenos puedan apreciar por primera vez en un paseo público una obra de Marta Colvin".** También destacó que dicha iniciativa es **"parte del compromiso del banco con el país, el que se manifiesta en muchas áreas del acontecer nacional, como son la cultura, la salud y la educación".**

Colvin, Valdivieso y Castillo estaban en el extranjero cuando aceptaron la propuesta. La exposición *Plástica Chilena Horizonte Universal* realizada a comienzos de 1986 trajo a los dos primeros al país, ocasión que aprovecharon para imponerse del proyecto y adoptar la decisión definitiva de participar. Colvin se quedó de inmediato para buscar la piedra adecuada y darle forma a su escultura denominada *Pachamama*, la primera del Parque. Dio instrucciones de cerrar su taller en París, descartando de esa forma participar en una importante exposición en el Centro Pompidou y, también, en otras propuestas. Valdivieso visitó el futuro Parque, hizo el diseño de su obra, la puso en ejecución con sus ayudantes y volvió a España, donde residía. Castillo viajó desde España, regresó y envió desde allá su proyecto

NOTAS - Capítulo I

(1) Mario Irarrázabal fue el único artista —de los presentes en el Parque de las Esculturas— detenido. El hecho ocurrió el 15 de abril de 1974, según su testimonio y antecedentes recogidos en otras fuentes, por integrantes de la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA) mientras se alojaba, junto a un núcleo de sacerdotes partidarios del Movimiento Cristianos por el Socialismo, en una casa parroquial de la Población Nueva Palena de Peñalolén, donde vivía su hermano diácono. Sus captores buscaban información, según el artista, sobre el Comité de Cooperación para la Paz en Chile, entidad ecuménica creada el 9 de octubre de 1973, un mes después del golpe militar, por el cardenal Raúl Silva Henríquez. Su propósito era brindar protección humanitaria a militantes de partidos y grupos de izquierda perseguidos. Irarrázabal, por entonces, era académico en la Pontifica Universidad Católica de Chile.

Según la versión de Irarrázabal, a él lo detuvieron en calidad de lo que calificó como "rehén" para presionar a su hermano diácono por información sobre las actividades del Comité de Cooperación para la Paz. Fue interrogado reiteradamente sobre dicha organización en los lugares en que estuvo prisionero (calle Londres y Estadio Chile), mas no torturado. El 25 de mayo de ese mismo año fue liberado por gestiones de su hermano Jaime, el cual, en su condición de abogado, también integraba la estructura ecuménica creada por el Cardenal.

Dijo Irarrázabal en testimonio para este libro, que esos días de detención lo marcaron para el resto de su vida, lo que ya había señalado también en un texto publicado en el libro ***De enterezas y vulnerabilidades 1973-2003*** (LOM Ediciones, 2003), de Eliana Bronfman y Luisa Jonson, donde afirma:

"Nuestra misión desde el arte podría ser la de guardar memoria sin vivir sólo del pasado y de la queja, introducir sentido del humor y cierta sanidad mental. Pero me parece que esta tarea es más de los jóvenes, ya que yo personalmente no sé si podría asumirla al estar tan marcado por la vida".

(2) En el libro ***La historia oculta del régimen militar. Memoria de una época, 1973-1988*** (Grijalbo, 1997), los periodistas Ascanio Cavallo, Manuel Salazar y Oscar Sepúlveda afirman:

"El arte sufrió la violencia de los nuevos tiempos desde el mismo 11 de septiembre de 1973".

Sin embargo, en el mismo período Emilio Filippi, Hernán Millas, Abraham Santibáñez, Luis Alvarez Baltierra y Francisco Castillo, todos periodistas de militancia o simpatía por la Democraciacristiana, tenían una visión muy diferente del ambiente general que se vivía desde el mismo 11 de septiembre.

En la **introducción** del libro monográfico Anatomía de un Fracaso. ***La experiencia socialista en Chile*** (Editorial Zig Zag. Primera Edición Noviembre 1973), Filippi, Premio Nacional de Periodismo, ex presidente del Colegio de Periodista de Chile y ex Director del diario *La Epoca*, señala:

"Allende creía que para construir el socialismo era indispensable destruir lo existente. Como sostenían sus inspiradores 'había que partir de cero'...Su 'vía democrática' era un mito...la libertad de prensa existía pero los periodistas eran apresados sin orden judicial, en cambio permitía que sus propios periodistas denigrasen a los adversarios del gobierno de un modo desconocido hasta entonces en Chile... Formalmente Allende mantenía el sistema democrático pero en el hecho lo atropellaba".

El coautor del libro antes citado, Millas, por su parte, agrega:

"Por eso a los chilenos no les podía extrañar el pronunciamiento militar del 11 de septiembre. Más todavía: la inmensa mayoría lo esperaba...Después del martes 11, Chile ha despertado...De aquí para adelante la Junta Militar tiene una tarea aparentemente inalcanzable: reconstruir la economía destrozada, devolver al país su hábito de trabajo, retornar la confianza en la función pública... Sin embargo, la hora es difícil. Los grupos extremistas no han sido liquidados y el operativo militar deberá continuar hasta lograrlo"

En la Introducción a, ***Martes 11. Auge y caída de Allende***, de Santibáñez, Alvarez y Castillo, bajos sus respectivas firmas señalan:

"Por una increíble paradoja —o más bien, gracias a una bien orquestada campaña mundial— en las semanas siguientes a la caída de Allende, el mundo entero pareció olvidarse de lo que hasta el 1º de septiembre era una verdad indiscutida. Pareció como si el suicidio del ex Presidente, igual que un acto ritual de purificación, hubiera borrado todas sus culpas. Así, en vez de aparecer, como lamentablemente lo era, el gran culpable de lo ocurrido, Salvador Allende empezó a rodearse de un halo de heroica grandeza...

"Frente a esta campaña se ha producido un movimiento nacional destinado a desvirtuar las tergiversaciones, sean interesadas o de buena fe, a cuya cabeza, naturalmente, se pusieron las autoridades del nuevo Gobierno.

"Al hacer esta obra —para lo cual nos hemos basado en nuestra propia experiencia humana y profesional de los últimos años y, por supuesto, en la labor periodística que tuvimos que emprender desde el mismo día 11 de septiembre— no nos ha movido más afán que cumplir con el postulado básico de nuestra profesión de contribuir a que el público esté oportuna, leal y verazmente informado".

En el marco de esa proclamada veracidad, en dicho libro se citan palabras del ex presidente Eduardo Frei Montalva, expresadas a un corresponsal español en los días siguientes al golpe de Estado:

"La gente no se imagina, en Europa, que este país está destruido" —dijo Frei. "No saben lo que ha pasado. Los medios informativos, o callaron lo que estaba ocurriendo desde 1970 en que Salvador Allende, rompiendo todas sus promesas, y alejándose de la legalidad, inicia una obra de destrucción sistemática de la Nación, o dieron noticias falsas al mundo, porque eran, acaso sin saberlo, cómplices de esta enorme falsedad: que se estaba haciendo un raro experimento político, consistente en la implantación del marxismo por métodos legales, constitucionales, civilizados. Y eso no ha sido verdad, ni es verdad. Y el mundo entero ha contribuido a la destrucción de este país, que hoy no tiene más salida salvadora que el Gobierno de los militares".

(3) El citado Regis Debray, junto al argentino-cubano Ernesto Guevara y al brasileño Carlos Marighela, fue uno de los teóricos de la toma del poder por las armas en las décadas de los años 60 y 70, con la particularidad de ser el único agente extracontinental, de origen europeo, involucrado en dicha aventura cuyo norte era repetir la experiencia revolucionaria cubana. Tal proceso debía extenderse "como mancha de aceite por América Latina". Presuponía en su etapa previa, como sucedió, el uso de la insurgencia militar, el terrorismo, los secuestros, atentados personales y asaltos, principalmente en América Central, Colombia, Perú, Argentina, Chile, Uruguay y Brasil, acciones que constituyeron la principal justificación para las intervenciones militares con sus consiguientes consecuencias.

De nacionalidad francesa, Debray (n.1940), estudió en la Escuela Normal Superior de París. Allí se doctoró y ejerció como docente en filosofía. Bajo la influencia de los planteamientos marxistas de Louis Althusser, al triunfar la revolución cubana viajó a La Habana, en 1960, donde conoció a Fidel Castro y Ernesto Guevara. Luego siguió a este último cuando se trasladó a Bolivia como primer paso para extender la revolución por toda América Latina. Fue detenido y encarcelado en abril de 1967 por el Ejército boliviano y condenado en noviembre a 30 años de prisión, un mes después de la muerte de Guevara, y amnistiado dos y medio años más tarde por el pro izquierdista general Juan José Torres, asesinado en 1976 en Buenos Aires.

Tras el golpe de Estado en Chile el año 1973, Debray pasó de un discurso revolucionario violentista a pontificar sobre el papel de los medios de comunicación (***El poder intelectual en Francia***, 1979), elaborando una teoría general sobre la transmisión cultural y los medios de comunicación, para la cual acuñó el término *médiologie* (mediología). Publicó el ***Curso de mediología general*** (1991) y ***Vida y muerte de la imagen*** (1992), y creó, en 1996, la revista ***Cuadernos de mediología.***

(4) El detalle de las exposiciones —individuales y colectivas— efectuadas en el período 1974–1990 por los artistas con obras en el Parque de las Esculturas prueba el sustantivo incremento de esta actividad desde comienzo de los años '80, coincidiendo con la gestación del Parque de las Esculturas.

En la enumeración siguiente, al final del texto referido a cada escultor se indica, como complemento referencial, la cantidad de exhibiciones efectuadas entre 1969 y 1973 en el país.

Marta Colvin (1907-1995), Premio Nacional de Arte, residía en París el año 1973. Realizó prácticamente toda su carrera profesional en Francia y, a pesar del tiempo que le demandaban sus múltiples compromisos en ese país, Alemania e Inglaterra, expuso en Chile en cuatro oportunidades entre 1976 y 1980: Sala la Capilla, Teatro Municipal (1976); Museo de Arte Contemporáneo (1976) y Sala de la Casa Colorada (1980).

Valga destacar que Colvin se quedó en Santiago a comienzos de 1986, a donde había viajado desde París, expresamente para esculpir *Pachamama*, su monumental obra del Parque de las Esculturas inaugurada al final del año gracias al apoyo de una institución bancaria privada. Después de 1980 sólo consigna una exposición de 30 de sus obras en el Museo Nacional de Bellas Artes, la última que supervisó personalmente cuando, ya viuda por segunda vez y aquejada de parálisis a uno de sus brazos, se radicó en Chile donde falleció dos años después. Entre 1969 y 1973 expuso sólo una vez (1969) en el Museo de Arte Contemporáneo.

Sergio Castillo (1925 -), Premio Nacional de Arte, residente en España desde 1974, hasta donde viajó por propia decisión. Como ocurriera con Colvin, ha llevado a cabo su desarrollo profesional principalmente en el extranjero. Primero en Estados Unidos, como Profesor Visitante en la Universidad de Berkeley, California, y luego como Profesor de Escultura en Metal en la Universidad de Boston. Más tarde pasó a residir en España desde donde concurría durante un período del año a sus clases en Boston. A pesar de que en una oportunidad se le negó el permiso de ingreso a Chile —situación que más tarde fue superada—, entre 1981 y 1989 participó y expuso en cinco ocasiones: II Encuentro Arte-Industria. Museo Nacional de Bellas Artes (1981); "El Arte y la Supervivencia del Planeta", Museo Nacional de Historia Natural (1984); y, "12 artistas de Hoy", Galería Municipal de Arte, Valparaíso (1987). El artista fue uno de los primeros convocados al Parque de las Esculturas y fue el mismo quien la instaló para su inauguración en enero de 1988 con el financiamiento del Banco Edwards. Entre 1969 y 1973 sólo expuso una vez (1972) en la Galería Central de Arte.

Raúl Valdivieso (1931-1993), otro eximio artista radicado en España. Con reconocido éxito en Europa, se dio tiempo para exponer en Chile. Entre 1976 y 1990 lo hizo en siete oportunidades: Instituto Cultural de Las Condes (1976); Sala de la Compañía de Teléfonos (1978); Museo Nacional de Bellas Artes (1988); dos muestras en Galería del Cerro (1989); Sala del Parque de las Esculturas (1989); y, Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1990). Entre 1969 y 1973 expuso sólo en el extranjero.

Juan Egenau (1927-1987). Una dolorosa enfermedad lo afectó en pleno éxito de su carrera. Cinco veces expuso entre 1974 y 1983: Museo de Arte Contemporáneo (1974); Salón de la Facultad de Bellas Artes en el Museo de Arte Contemporáneo (1974); Obras del Primer Concurso de una entidad financiera, Museo Nacional de Bellas Artes (1975); II Bienal de Arte de Valparaíso (1975); y, Galería Época (1983). A sus muchos galardones sumó en esos mismos años, el Primer Premio en el Concurso de Escultura Monumental Edificio "Torres de Santa María" (1979); el Premio de Honor de la Bienal Internacional de Valparaíso (1979); y , el Primer Premio en Escultura del "Concurso de Artes Plásticas de la Municipalidad de Santiago"(1982). Entre 1969 y 1973 expuso dos veces: en el Instituto Chileno Norteamericano (1970) y en la sede de la UNCTAD —hoy edificio Diego Portales— (1972).

Federico Assler (1929) Principal precursor del Parque de las Esculturas entre 1984 y 1990 expuso en 16 oportunidades en Chile: Instituto Cultural de Las Condes (1977); Museo de Arte Contemporáneo (1982); Museo Nacional de Historia Natural (1984); Galería Municipal de Arte de Valparaíso (1985); Pinacoteca de la Universidad de Concepción (1985); Galería "Plástica 3" (1987); I Encuentro de Escultores Chilenos (1988); Parque de las Esculturas (1989); Museo de Arte Moderno de Chiloé (1989); Museo Nacional de Bellas Artes. En el mismo período obtuvo el Premio de Escultura del certamen nacional de Artes Plásticas (1982) y el Primer Premio del Concurso "Un monumento para el Edificio Torre Interamericana" (1989). Su obra "Conjunto Escultórico" fue inaugurada en el Parque de las Esculturas en marzo de 1989. Originalmente inconclusa por falta de un elemento que el artista dijo instalaría *"cuando se restableciera la democracia"* en el país, más tarde, como el mismo lo declara en este libro, le resto significación al componente. Entre 1969 y 1973 expuso sólo una vez (1969) en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Carlos Ortúzar (1935-1985). El trabajo de este destacado artista resulta representativo de la situación de la escultura en el país desde 1974. Pintor y escultor declaradamente izquierdista como muchas veces lo reiteró en forma pública ("La Nación", 13/02/1972), recibió del Presidente Salvador Allende (1971) el Primer Premio en el Concurso convocado para erigir un monumento al general René Schneider, el comandante en jefe del Ejército asesinado en octubre de 1970 en el contexto de una conspiración cívico-militar vinculada con la Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos (CIA).

Ortúzar es, entre los escultores nombrados, el que contabiliza la mayor cantidad de exposiciones, premios y ventas de obras, en el período 1975-1985, pleno desarrollo del régimen militar, triplicando en 10 años las muestras efectuadas en los 4 años del período comprendido entre 1969 y 1973 (gobiernos de Frei Montalva y Allende), en que expuso sólo 8 veces: 3 en el Museo Nacional de Bellas Artes y luego en el Estadio Chile, Instituto Cultural de Providencia, Museo de Arte Contemporáneo e Instituto Chileno Norteamericano, respectivamente.

Período 1974-1990

Individuales: (5)
Galería Época (1979)
Museo Nacional de Bellas Artes (1980)
Galería Época (1980)
Galería Época (1982)
Escuela Moderna de Música (1985)

Colectivas: (20)
Televisión Nacional de Chile (1975).
Museo de Arte Contemporáneo (1976).
Instituto Cultural de Las Condes (1976).
Instituto Cultural de Las Condes (1977).
Boulevard Drugstore (1979)
I Encuentro Arte-Industria, Museo Nacional de Bellas Arte (1980).
VI Concurso Colocadora Nacional de Valores, Museo Nacional de Bellas Artes (1980).
Boulevard Drougstore (1980).
El Arte y la Banca, Museo Nacional de Bellas Artes (1980).
Concurso Centenario, Museo Nacional de Bellas Artes (1980).
II Encuentro Arte Industria, Museo Nacional de Bellas Artes (1981).
VII Concurso Colocadora Nacional de Valores, Museo Nacional de Bellas Artes (1981).
II Salón Sur, Museo Nacional de Bellas Artes (1982).
Universidad de Concepción (1982).
Instituto Cultural de Las Condes (1983).
Plaza Mulato Gil de Castro (1983).
Bienal Internacional de Arte de Valparaíso (1983).
Museo Nacional de Bellas Artes (1983).

Galería Época (1984).

Museo Nacional de Historia Natural (1984).

Si se observa la anterior enumeración se advertirá que de las 25 exposiciones, 16, equivalentes al 64 %, las hizo en entidades controladas por el gobierno militar.

En el mismo período Ortúzar fue galardonado con el Primer Premio del Concurso Tarracota de Artes Plásticas (1979); Primer Premio de Pintura en VI Concurso de la empresa Colocadora Nacional de Valores - Museo Nacional de Bellas Artes (1980); y, el Gran Premio Salón Sur de Pintura y Grabado, organizado por el Diario El Sur de Concepción y el Museo Nacional de Bellas Artes.

Por su parte, el Museo Nacional de Bellas Artes adquirió dos de sus obras en 1979 y 1981; otras el Museo de Artes Visuales (1979); el Hospital del Trabajador de Concepción (1980); el Edificio Centro de Santiago (1981); la empresa IBM (1986); y, la Compañía Industrial de Tubos de Acero, de Santiago (1981)

Los restantes artistas presentes en el Parque de las Esculturas muestran la siguiente situación individual:

La escultora **Lucía Waiser** (1940) entre 1984 y 1990 registra 20 exposiciones; **Osvaldo Peña** (1950) y quien a fines de los años '70 era calificado como uno de los promisorios escultores, entre 1984 y 1990 registra 16 exposiciones, 9 premios otorgados en convocatorias de empresas privadas, fundaciones, críticos de arte, Universidad de Chile y fundaciones, entre otras instituciones, y 2 becas.

Claudio Girola (1923-1994), de nacionalidad argentina pero avecindado en Chile, entre 1981 y 1986 expuso en 7 oportunidades; **Samuel Román** (1907-1990) entre 1996 y 1988 expuso 6 veces; **Patricia del Canto** (1948) entre 1982 y 1990 exhibió sus obras en 21 ocasiones y obtuvo 5 premios; **Vicente Gajardo** (1953) entre 1989 y 1999 muestra su trabajo en 6 ocasiones; **Cristián Alberto Salineros** (1969) no registra exposiciones en el período porque su carrera recién se iniciaba; **Cecilia Campos** (1947) tiene sólo 2 exposiciones entre 1989-1990, período que marca el inicio de su carrera artística; **Aura Castro** (1946), aunque terminó sus estudios en 1979 exhibió entre 1974 y 1990 exhibe su trabajo en 17 ocasiones; **Francisco Gazitúa** (1944), que desarrolla su trabajo escultórico en Londres, donde ejerce primero como estudiante y luego como académico, regresa a Chile en 1986. Desde esa fecha y hasta 1990 realizó 9 exposiciones; **Gaspar Galaz** (1941) entre 1974 y 1990 realizó 15 exposiciones; **Alejandra Ruddoff** (1960) estudia entre 1979 y 1985 en la Universidad de Chile y luego continúa perfeccionándose con becas en Alemania , registrando 10 exposiciones entre 1986 y 1990; **Mario Irarrázabal** (1940), entre 1974 y 1989 realiza 17 exhibiciones y obtiene 5 premios, entre ellos uno del Ministerio de Relaciones Exteriores en conjunto con la Facultad de Arte de la Universidad de Chile (1985); **María Soledad Chadwick** (1955) inicia su carrera recién en los años '80 y registra 8 exposiciones entre 1988 y 1990 y un Premio de la Academia Diplomática de Chile, dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores (1988); **Hilda Rochna** (1942) registra 16 exposiciones y 4 premios entre 1985 y 1990; **Sandra Santander** (1957), 8 exposiciones desde 1978 a 1990; **Lisi Fox** (1944) 5 exposiciones entre 1980 y 1990; **Tamara Kegan** (1932) registra en el periodo 1974-1990 dos exposiciones. Por tratarse de jóvenes artistas emergentes, los escultores **Ignacio Bahna**, **Germán Bobe** y **Joaquín Mirauda** no registran exposiciones en el período investigado.

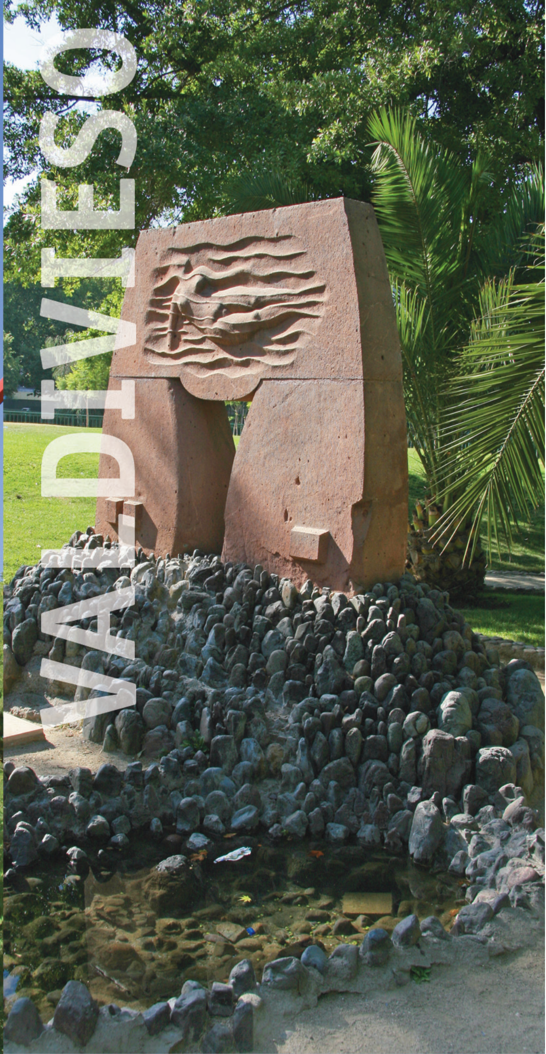
De éste último grupo de escultores las excepciones en el período 1969-1973 son Girola (1), Gazitúa (2), Galaz (5) e Irarrázabal (1).


COLVIN
CASTILLO
VALDIVIESO
EGENAU
ASSLER
ORTÚZAR

Capítulo II:
Iniciativa Pionera

- Inauguración del Parque y las seis primeras obras.
- Acogida y críticas.
- La irrupción de la modernización vial: debate y consecuencias.
- Restauración y mantención de las obras del Parque.


COLVIN

CASTILLO

VALDIVIESO

EGENAU

ASSLER

ORTÚZAR



Erupción, de Sergio Castillo.

El Parque de las Esculturas fue inaugurado el 17 de diciembre de 1986, convirtiéndose en el primero de su género en Chile y América Latina. La obra de Marta Colvin, *Pachamama*, descubierta en la oportunidad, cuyo nombre en lengua quechua significa *Madre tierra*, fue el significativo símbolo de nacimiento de un gran espacio público para la escultura contemporánea nacional, un paso histórico con el cual se inició una nueva etapa para esta rama del arte en el país.

A Marta Colvin le siguieron otros convocados.

Auspiciado por el Banco Edwards, Sergio Castillo, que vivía en España, viajó a Santiago en 1987, visitó el lugar donde se emplazaría su obra, regresó a su taller en San Lorenzo del Escorial, hizo el proyecto, lo envió a la Municipalidad de Providencia y ésta lo aceptó. Creó su escultura, realizada con 300 barras de tubo de fierro cuadrado pintados color rojo y un peso de 3 toneladas, y la envió en un contenedor por barco desarmada en 70 partes. Personalmente la recibió y la rearmó en el Parque. Fue inaugurada el 28 de enero de 1988, en medio de una soterrada discusión entre él y la alcaldesa Carmen Grez.



Puerta del agua, de Raúl Valdivieso.

Castillo originalmente había titulado su obra como *Tensión*, aludiendo al desasosiego que él, durante sus breves viajes, percibió en el país como consecuencia del inminente plebiscito previsto en la Constitución de 1980 y donde la ciudadanía con derecho a voto decidiría, en octubre siguiente, acerca de la permanencia del entonces mandatario, el general Augusto Pinochet Ugarte. Pero a la alcaldesa no le agradó el nombre y, finalmente, quedó como *Erupción*.

La tercera escultura, instalada dos meses después, el 30 de marzo de 1988, correspondió a una obra de Raúl Valdivieso que recibió el auspicio del Banco BICE. El artista, durante su estada en 1986, trabajó tres meses elaborando su proyecto. Dejó maquetas y bocetos a sus ayudantes y regre-



La pareja, de de Juan Egenau.

só a España, donde residía. A fines de 1987 volvió al país para terminar su *Puerta del agua*, tres grandes bloques de piedra con un peso de 2,5 toneladas que simbolizan una pelvis femenina o "puerta a la vida".

La pareja, una escultura en bronce, inaugurada el 9 de septiembre de 1988, fue la cuarta obra del Parque. Su autor, Juan Egenau, había fallecido el 22 de abril del año anterior, aquejado de una enfermedad. Antes de morir pidió a su familia que hiciera lo posible por lograr que ella llegará al destino que él le había asignado. El Banco Sudamericano auspicio su emplazamiento final.

El *Conjunto Escultórico* (30 toneladas de hormigón armado) de Federico Assler, artista impulsor de la idea del Parque, fue la quinta obra que se incorporó a éste el 22 de marzo de 1989 gracias al auspicio de Cemento Polpaico.





Conjunto escultórico y Oda al río, de Federico Assler.

Inicialmente concebida en tres partes, sólo se realizó el *Conjunto* y la *Oda al río*, quedando pendiente, por su voluntad, "el símbolo de la rosa libertad, rosa amor, rosa vida", como lo definió el mismo Assler. Se situaría al centro del conjunto. Y así lo señaló en el contexto de algunas palabras expresadas improvisadamente el día de la inauguración de su obra, pero **"aclarando que lo haría cuando en Chile tuviésemos democracia. Esto provocó la molestia de la alcaldesa Carmen Grez",** narra en una conversación reproducida en otro capítulo de este libro y donde reconoce que, cuando le han preguntado por el tema con posterioridad, ha respondido **"que ya pasó el momento. Uno se evade en otras cosas. Deja las cosas y se mete en otros problemas...".**

El 4 de mayo, también de 1989, fue inaugurada la obra póstuma de Carlos Ortúzar *Aire y Luz*, la primera de carácter cinético en el Parque. Confeccionada en fierro y acero, su mayor característica es la movilidad, la misma que produce distintas percepciones en el observador.

El artista falleció el 25 de abril de 1985. Había sido uno de los primeros en responder a la carta–convocatoria de Domínguez y Assler en 1984, y semanas después entregó una maqueta y todas las especificaciones de su obra. Cuatro años más tarde, con el apoyo de las empresas CINTAC y Siderúrgica AZA fue posible su instalación.



Aire y luz, de Carlos Ortúzar, la única escultura cinética del Parque.

En los siguientes años se instalaron en el Parque otras siete obras: de Lucía Waiser, *Vuelo I* (Septiembre de 1990); de Osvaldo Peña, *Verde y viento* (Mayo 1991); de Claudio Girola, Vigas verticales (Octubre de 1992); de Samuel Román, *Estela monumental* (Septiembre de 1993); de Patricia del Canto, *La semilla* (Octubre de 1993); de José Vicente Gajardo, *Sol y luna* (Noviembre de 1993); y, de Aura Castro, *Rayo de energía* (1993).

Protagonista de los medios de comunicación en la medida de su desarrollo como proyecto y luego por las obras que en él se fueron instalando, el Parque de las Esculturas, en general, fue elogiado:

"Hermosa iniciativa, la de crear un Parque de las Esculturas".

(Revista "Cauce", octubre de 1988)

"Una demostración concreta de que la escultura chilena ha encontrado un sitio dentro de nuestro paisaje urbano".

Diario "El Mercurio", junio de 1989

"Expresión plástica generosa".

Diario "La Nación", enero de 1994

"Un vergel de formas abierto a la ciudad".

Diario "La Tercera", marzo de 1998

La Sala de Exposiciones del Parque se inauguró el 15 de mayo de 1989, con una muestra colectiva de obras de mediano y pequeño formato de los seis primeros artistas cuyas esculturas ya estaban presentes en ese amplio espacio público: Marta Colvin, Sergio Castillo, Raúl Valdivieso, Juan Egenau, Federico Assler y Carlos Ortúzar.

El éxito alcanzado por la Sala de Exposicio-

La Sala de Exposiciones fue el complemento necesario para exhibir esculturas de pequeño formato.



nes como escenario del arte nacional podía medirse en la cantidad de exhibiciones allí realizadas. En el período 1989 (fecha de su inauguración) y 1993, se habían efectuado 23 muestras, entre las que el diario *La Epoca*, en un reportaje de dos páginas el 8 de octubre de ese mismo año, destacó las de Ricardo Mesa, Roberto Polhammer, José Balcells, una colectiva de *Mujeres Escultoras*, Francisca Cerda, Alejandro Reid, Felix Maruenda, Pablo Valdés, Iván Daiber, Felipe Castillo, Mario Irarrázabal y Lautaro Labbé. En esos días se exhibían obras de Francisco Gazitúa en tanto se anunciaba una colectiva de Giselle Atal, Ximena Burón y Yanqui Uribarri.

Pero en la misma edición del diario citado, el crítico de arte Justo Pastor Mellado exteriorizó sus críticas a la iniciativa, señalando que el Parque **"convierte a las piezas que hay allí —salvo contadas excepciones—, en un ikebana acromegálico",** y agregó:

"Todo objeto exhibido en la condición de ese parque se convierte irreversiblemente en pileta. Es un museo al aire libre cuyos límites formales no son del todo claros, configurando un espacio ecléctico con piezas de diversa calidad pertenecientes a autores que cuando son expuestos ahí ingresan al limbo".

Conceptualmente, Justo Pastor Mellado dijo, además, que era necesario replantearse las que calificó de "relaciones demagógicas" que en épocas anteriores se han mantenido entre el arte y la calle. Escribió al respecto:

"Con tanta callejería se le ha perdido el respeto a la casa del arte. Entonces la escultura se fue de la casa como si la noción de casa le diera vergüenza".

Para rematar sus comentarios, el crítico, refiriéndose al Parque, señaló que era una pésima iniciativa:

"Las esculturas son malas y el lugar es malo sobre todo por la disputa de espacio que existe entre la escultura y los árboles".

Opinión muy distinta tenía la Premio Nacional de Arte, Marta Colvin, quien en 1989, durante un viaje a Santiago y con motivo de la inauguración de la obra del artista Federico Assler, declaró:

"Estoy muy encantada de que se haya realizado esto que era como una especie de sueño, un poco de ficción. Alegra saber que este Parque de las Esculturas haya seguido creciendo y sea una realidad tan maravillosa y que se esté poblando de esculturas".

Archivo Museo Nacional de Bellas Artes

Pero esa *"realidad tan maravillosa"* de la que hablaba, por entonces, Marta Colvin, surgida por las consecuencia de una acción de la naturaleza —el desborde del río Mapocho—, a fines de 1999 parecía amenazada por una intervención humana impuesta por el necesario desarrollo vial de la ciudad: la construcción de la autopista Costanera Norte. Así, un nuevo factor vinculado al río Mapocho irrumpiría en la comuna de Providencia y afectaría directamente al Parque.

En las semanas previas a la llegada del nuevo milenio, la polémica por los eventuales efectos negativos de la proyectada autopista Costanera Norte ya estaba instalada en la opinión pública nacional y se exportaba noticiosamente al exterior.

El 29 de diciembre de 1999, bajo el título ***"Costanera Norte de Santiago, la autopista de la discordia"***, un despacho de la *Agencia de Noticias Inter Press Service* (IPS), firmado por su corresponsal Gustavo González, señaló:

"Ciudad Viva, un comité de vecinos de dos barrios de la capital de Chile, está dispuesto a seguir luchando contra la Costanera Norte, una autopista de alta velocidad que se comenzará a construir el próximo año".

La millonaria obra había sido adjudicada el 6 de diciembre de ese mismo año por el Ministerio de Obras Públicas a la empresa Sociedad Concesionaria Costanera Norte S.A., integrada por las empresas italianas Impregilo S.p.A. y Sismest S.p.A., y las constructoras chilenas Fe Grande S.A. y Tecsa S.A.

El corresponsal de IPS agregaba:

"Desde que fue concebido el proyecto se desató una polémica entre quienes lo consideran un atentado urbanístico y ambiental, y los que lo ven como una obra necesaria para el progreso y la integración de esta ciudad de cinco millones de habitantes".

Finalmente, la información enviada al exterior consignaba:

"Los vecinos de los barrios de Pedro de Valdivia Norte y Bellavista, que están en las faldas del cerro San Cristóbal entre Providencia y Recoleta, rechazan la obra, argumentando que destruirá áreas verdes del Parque Metropolitano".

Agencia IPS - Internet

El debate en torno a tan inmensa obra pública involucró no sólo a agrupaciones vecinales e integrantes de la sociedad civil, sino también a

facultades de arquitectura, economistas, ingenieros de transporte, Cámara Chilena de la Construcción, urbanistas y paisajistas, entre otros, que aportaron, desde sus particulares ópticas, argumentación especializada, la cual, de una u otra forma, contribuyó a modelar, en parte, el proyecto final.

Entre los muchos trabajos de análisis y discusión expuestos en torno a la nueva autopista, destaca el escrito por Pablo Allard Serrano con fecha septiembre de 2000, ya iniciado el nuevo milenio y los trabajos de la cuestionada Costanera Norte.

Allard Serrano exhibía a la fecha credenciales más que suficientes para analizar el tema de la autopista, emitir juicios y hacer proyecciones: Arquitecto y Magíster en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996; y, Master en Arquitectura y Diseño Urbano, Universidad de Harvard, 1999. Tres años después de escrito el texto que se citará, se Doctoró en Estudios del Diseño, área de Urbanismo e Infraestructura, en la Universidad de Harvard.

El documento de Allard Serrano resulta un buen referente para contextualizar el momento en que se inicia la construcción de la Costanera Norte y, de esta forma, dimensionar el impacto que su construcción tuvo en el Parque de las Esculturas. Señala el profesional al inicio de su trabajo:

"Hablar en forma objetiva de la autopista Costanera Norte de Santiago no es nada fácil; todos hemos sido testigos de las arduas polémicas que su implementación ha desatado, el sinnúmero de emotivas notas de redacción, cartas, declaraciones públicas y lapidarios obituarios por la eventual destrucción del río Mapocho y sus barrios adyacentes. Mientras esto ocurre, la gran mayoría de los ciudadanos queda pasmada ante la envergadura y avance de las obras cada vez que cruzan el Mapocho y se detienen a ver esta intervención a 'tajo abierto' de la que mucho se habla y poco se sabe".

Luego el autor validaba la polémica al señalar:

"Santiago en los últimos 20 años, con excepción de la línea 5 del Metro, no había experimentado una intervención tan radical en términos de infraestructura en su tejido urbano".

Un antecedente, revelador de quien había sido el visionario impulsor de tal obra, también era proporcionado por Allard:

“Para entender Costanera Norte como la conocemos hoy, debemos remitirnos más de cincuenta años atrás, cuando el equipo de urbanistas del MOP liderado por el arquitecto Juan Parrochia redacta el primer borrador de lo que será el Plan Regulador Metropolitano de Santiago de 1960. En ese documento, al describirse el sistema propuesto de vías urbanas para la capital, en una nota final más cercana a la ciencia-ficción que a la realidad del Santiago de los cincuenta, Parrochia sugiere: ***Por último, se consulta para un futuro más lejano, y cuando el incremento del tránsito así lo justifique, la posible habilitación de una autopista de doble calzada sobre el lecho actual del Río Mapocho, previas las obras necesarias para la regulación del actual cauce.***

“Esta incipiente idea, pese a ser incorporada en todos los documentos oficiales que acompañaron al Plan Regulador y más tarde al primer Plan Regulador de Transporte Metropolitano de 1968, quedó rápidamente en el olvido dada su inversomilitud, y no es hasta comienzos de los ’90 que la empresa constructora Sigdo Koppers propone al MOP resucitar el antiguo trazado. La propuesta de los empresarios fue estudiada y luego incorporada a la carpeta de proyectos urbanos que preparaba el entonces ministro de Obras Públicas, Carlos Hurtado. Desde ese entonces, Costanera Norte se incorpora a todos los planes que contemplaban estructurar el sistema oriente-poniente de vías urbanas”.

Expresa más adelante Allard Serrano que la autopista no había sido concebida aisladamente, sino que en un contexto de desarrollo paralelo de políticas de transporte tales como el Metro, la tarificación vial, los trenes ligeros de cercanías, optimización de microbuses y recorridos. Y agregaba:

“Si está visión se llevaba a cabo con el debido cuidado por el entorno urbano agregando valor a las áreas afectadas y reparando aquellos trozos de ciudad por medio de un celoso proceso de sutura, los pronósticos eran bastante auspiciosos”.

Pero, antes de lograrse, finalmente, la materialización del proyecto de la autopista, esa visión quedó truncada **“por un sinnúmero de posiciones encontradas, duplicidad y superposición de roles entre agentes ministeriales, y más grave aún, rivalidades internas dentro de la misma coalición de gobierno que la ideó”**, señala el autor.



Vista del río Mapocho y del Museo Parque de las Esculturas durante el proceso de construcción de la autopista Costanera Norte.

En la parte final de su trabajo el arquitecto Pablo Allard Serrano acertadamente anticipó:

"Si revisamos el audaz proyecto propuesto por los concesionarios y que revive la predicción de Parrochia, nos daremos cuenta que pese a la osadía de lanzarse bajo el río, el trazado es de una lógica indiscutible, reduciendo el impacto en los barrios adyacentes sólo al tema de entradas y salidas... Por otro lado, Costanera Norte ya no se construye en trinchera abierta a los pies del San Cristóbal, sino que toma la ribera del río, se cubre y de paso canaliza un tramo del Mapocho que si bien será una pérdida para el paisaje actual de Providencia, con un buen manejo podría quedar muy parecido a lo que es el río hoy, a la altura del Parque Forestal. Lo interesante de todo esto es que finalmente la innovación y el cuidado por hacer el trazado lo menos intromisorio posible vino de parte de los privados, incentivados por la necesidad de terminar el proyecto a tiempo..."

Y no se equivocó Pablo Allard Serrano. Como lo revela el documento ***Proyecto de Paisajismo Costanera Norte. Seccional Parque de las Esculturas*** (Asistecsa Ingenieros Constructores, agosto 2002) las empresas concesionarias de la inmensa obra consideraron, desde el inicio, la necesidad de, como dice Allard, hacerla lo menos intromisoria posible, para lo cual elaboraron un acabado proyecto, donde se señaló:

"La propuesta paisajística para este sector es aprovechar el empla-



Imagen digitalizada en 3D, preparada por la empresa Costanera Norte S.A. para mostrar la visión que tendría el Museo Parque de las Esculturas y el río Mapocho, luego de construida la autopista. Es la realidad desde el año 2005.

zamiento de Costanera Norte junto al río en esta forma de trinchera cubierta y construyendo las defensas de éste, para aumentar el área verde de uso público actual, construyendo una prolongación del Parque de las Esculturas sobre la estructura de la losa superior que cubre el paso de la autopista junto a este Parque.

"Un objetivo primordial es mantener la imagen paisajística del actual Parque, tanto en la estructuración de sus senderos y recorridos y de las especies existentes, como también de la actual imagen de sendero de borde de río.

"En general, en el tramo en que la vía se coloca junto al río en forma de trinchera cubierta y construye sus tajamares, va generando un área nueva para la utilización del borde de río de los habitantes de Santiago y en especial en el Parque de las Esculturas, para los vecinos del barrrio Pedro de Valdivia Norte, para quienes este lugar constituye un lugar tradicional de paseo.

"Esta estructura de losa de cubierta de la autopista es el sustrato estructural del aumento del Parque propuesto y permite generar áreas sembradas y plantadas en forma de montículos de tierra vegetal de altura que fluctúa alrededor de los 80 centímetros y superficies tratadas para peatones con pavimento sobre la losa, así como también con tratamientos de sendero similares a los actuales.

"El criterio que se ha utilizado para la conformación de las áreas

verdes que se generan sobre esta estructura, es la de que es totalmente factible ajardinar estas estructuras colocando tierra vegetal en capas de altura suficiente como para permitir el desarrollo de muchas y variadas especies, incluyendo árboles de altura media".

En otro documento denominado ***Memoria de Protección de Especies y de Esculturas en Area de Trabajo. Parque de las Esculturas*** (Asistecsa Ingenieros Consultores. Agosto 2002), se establece un plan de intervención del Parque, considerando la protección de las especies y la extracción de un mínimo de ellas; el levantamiento de sistemas eléctricos y de riego; y, el traslado, protección y reubicación transitoria de aquellas esculturas que era necesario remover para la construcción del túnel.

El estudio es de tan detallado que consideró el trasplante de 18 árboles, arbolillos y arbustos de 10 especies diferentes; 2 especies de cubresuelos; 2 especies de enredaderas; la protección, estibando, de otras 12 especies; y la propuesta de extracción definitiva de 15 árboles.

Respecto de las esculturas el documento señala:

"Se realizó el levantamiento de las esculturas que se encuentran en el área de trabajo.

"Se tomó su ubicación en relación al distanciamiento a los actuales gaviones y se trasladó a los planos para determinar su emplazamiento en relación con el deslinde del área de trabajos. De este emplazmiento se determinó la necesidad de mover algunas esculturas y también de proteger en el mismo lugar a otras"

Sólo cinco obras emplazadas en el Parque debieron ser movidas o protegidas: *Oda al río* (hormigón armado de un peso cercano a las 10 toneladas) integrante del *Grupo Escultórico*, de Federico Assler, fue levantada y reubicada, en tanto que en el caso de las restantes piezas (con peso de otras 20 toneladas), se estibaron sus fundaciones. También fueron movidas y reubicadas *Verde y viento* (barras de metal con base hormigón), de Osvaldo Peña; *Erupción* (70 partes de metal con base hormigón armado), de Sergio Castillo; y, *Aire y luz* (obra cinética en metal, de 12 metros de altura y apernada a una base de concreto), de Carlos Ortúzar.

El proyecto paisajístico concebido por Costanera Norte fue integral y abarcó particularmente el tramo de la vía que transcurre en forma de trinchera cubierta, junto a la defensa norte de la nueva caja del río Mapocho. Sobre el particular se señala:

“El entorno urbano de este paisajismo está marcado por la presencia del río Mapocho y de manera muy importante por el Parque de las Esculturas entre el puente Padre Letelier y el puente Pedro de Valdivia y por el parque de la ribera Sur del río, denominado Parque Uruguay, que se desarrolla junto a la costanera Andrés Bello.

“Lo esencial del paisajismo es este tramo se puede resumir en que se ha buscado la prolongación del Parque de las Esculturas sobre la losa de cubierta del túnel. Esta prolongación es sin duda el elemento paisajístico más importante de la ribera Norte en que se emplaza el Proyecto en su zona Centro.

“Este concepto de ‘ampliación’ del Parque de las Esculturas se expresa tanto físicamente al avanzar 30 metros hacia el río, como también en la concepción general de diseño, tomando sus características y sus líneas de diseño, haciéndolas extensivas hacia el Oriente del Parque como hacia el Poniente de él”.

Luego de estar cerrado desde que las obras de la autopista Costanera Norte se iniciaron, el Parque fue reabierto al público el año 2005. Originalmente tenía una superfice de 14.400 metros cuadrados (360 x 30 +/- 40 m.). El rediseño de los nuevos puentes —Pedro de Valdivia y Padre Letelier— que lo flanquean por el Oriente y el Poniente, le restó 2.400 metros cuadrados (30 x 40 m. en cada extremo), reduciéndose su superficie a 12.000 metros cuadrados. Sin embargo, al extenderse sobre la losa del túnel obtuvo 9.000 metros (30 x 300 m.), totalizando una superficie definitiva de 21.000 metros cuadrados, con ganacia de 6.600 metros cuadrados, equivalentes al 45,8 % respecto a su superficie original.

Pero a esa mayor superficie se sumó un hecho significativo. Dos años antes de la reapertura del Parque, Costanera Norte convocó a escultores nacionales para participar en dos concursos destinados a crear obras que se incorporarían a los jardines y a los puentes que lo delimitan, como extensiones de éste.

En el documento de convocatoria de la Concesionaria se fundamenta ésta señalando:

“En orden a que el proyecto sea un aporte no sólo en la solución vial que implica, sino también un aporte paisajístico, artístico y cultural para toda la ciudad de Santiago, y especialmente para las zonas por las cuales atravesará la autopista, la Sociedad Concesionaria Costanera



Yantra mandala, de Aura Castro.

Norte S.A., con el patrocinio de la I. Municipalidad de Providencia y de la Corporación Cultural de Providencia, ha decidido dotar a la comuna de Providencia de nueve obras escultóricas, las que serán instaladas cercanas al Parque de las Esculturas. Los trabajos artísticos serán elegidos a través de dos concursos privados por invitación a un grupo de artistas".

Se especificaba que 3 de ellas estaban destinadas al Parque de las Esculturas, mientras otras 6 se ubicarían en los nuevos puentes Padre Letelier y Pedro de Valdivia.

Invitados a participar fueron Francisca Cerda, Soledad Chadwick, Iván Daiber, Francisco Gazitúa, Vicente Gajardo, Gaspar Galaz, Lily Garafulic, Mario Irarrázabal, Benjamín Lira, Paula Moreno, Pilar Ovalle, Osvaldo Peña, Hilda Rochna, Marcela Ilabaca, Cristián Salineros, Cecilia Campos, Aura Castro, Alejandra Ruddoff y Joaquín Mirauda.

Elegidas las 9 obras, en 2005, junto con reabrirse el Parque, fueron instaladas sólo ocho nuevas esculturas: de Cristián Salineros, *Semillas*; de Cecilia Campos, *Vigías del parque*; de Aura Castro, *Yantra mandala*; de Francisco Gazitúa, *Piedra de cuatro miradas*; de Gaspar Galaz, *Arbol de bronce*; de Alejandra Ruddoff, *Diacronía*; de Mario Irarrázabal, *Columnas*; y, de María Soledad Chadwick, *Mapocho: erosiones en el tiempo*. La novena, de José Vicente Gajardo, no pudo ser instalada por exceder el peso de 1,5 toneladas estipulado en las bases.



Vigías del parque, de Cecilia Campos.



Semillas, de Cristián Salineros

A las anteriores obras se sumaron donaciones de artistas, recibiéndose de Hilda Rochnna, *Dioses del amanecer*; de Sandra Santander, *Pehuén*; de Lisi Fox, *Percepción*; de Tamara Kegan, *Tami*; de Ignacio Bahna, *Oda al aire*; y de la Embajada de Croacia en Chile, *Homenaje a Marco Marulic*, cuyo autor es el fallecido artista de esa nacionalidad, Vasco Lipovac.

Las últimas esculturas que recibió el Parque durante el 2007 fueron el *Conjunto Lumínico*, cinco piezas del escultor Germán Bobe y, al iniciarse 2008, la obra *Mapuchoco*, del artista Joaquín Mirauda, cerrándose así un







Piedra de cuatro miradas, de Francisco Gazitúa.
Mapocho: erosiones en el tiempo, de María Soledad Chadwick.
Diacronía, de Alejandra Ruddoff.
Arbol de bronce, de Gaspar Galaz
Columnas, de Mario Irarrázabal

ciclo de gestión de la década 1998-2008 en que, a las 13 obras instaladas originalmente, se sumaron 16 nuevas.

El trabajo mancomunado de artistas, funcionarios municipales y miembros de la Corporación Cultural de Providencia, encabezados por Germán Domínguez, representando el aporte privado, había dado sus frutos. Y aunque el hecho desencadenante de la idea germinal de la iniciativa, el desborde del río Mapocho de 1982, había ocurrido durante el breve mandato (1981-1982) del alcalde designado por el gobierno, Herman Chadwick Piñera, fue en el primer período (1982-1992), de la alcaldesa, también designada, Carmen Grez de Anrique, donde se materializó, alcanzado su etapa de fortalecimiento en su segundo período alcaldicio, logrado en elecciones (1992-1996).

Pero el mayor crecimiento, consolidación definitiva y reconocimiento nacional e internacional los alcanza el Parque a partir de 1996, durante los sucesivos mandatos del alcalde Cristián Labbé Galilea, en quien las diversas manifestaciones artísticas no sólo encontraron un amplio y decidido apoyo, sino también un verdadero compromiso, el mismo asumido por los diversos integrantes de los Concejos Municipales que le han acompa-

ñado y que se expresa subvencionando parte de los costos que, sumados a los aportes de la empresa privada y colaboraciones artísticas de diversas naciones, han hecho y hacen posible la inmensa gestión de la Corporación Cultural de Providencia y de su instancia ejecutora, el Instituto Cultural de Providencia.

Al esfuerzo de las anteriores instancias se agrega la exitosa gestión efectuada desde 1998 por el Vicepresidente Ejecutivo de la Corporación Cultural de Providencia, Osvaldo Rivera Riffo, a quien corresponde, en su calidad de Director del Instituto Cultural de Providencia, la responsabilidad del Parque, el mismo que ha acrecentado su patrimonio escultórico, como ya se ha documentado, a más del doble en la década comprendida hasta el año 2008, al incorporar 16 nuevas unidades escultóricas.

Durante la primavera de 2007 e inicios del verano 2008, gracias al financiamiento otorgado por la empresa metalúrgica Gerdau AZA, todas



Vista actual del Parque de las Esculturas, desde la entrada Pedro de Valdivia.

las esculturas del Parque fueron sometidas a un acucioso proceso de conservación y restauración, proyecto desarrollado bajo la responsabilidad de Johanna María Theile, académica y coordinadora del Postítulo de Restauración de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Integrando su equipo también trabajaron Anja Staebler, restauradora titulada de la Universidad de Stuttgard, y Orlando Jackson. Participaron, además, alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad del Desarrollo, en calidad de ayudantes en la limpieza de las obras.

La experta explicó detalles del trabajo:

"Varias obras presentaban suciedad generalizada, manchas de

agua lluvia o de regadío. Otras mostraban graffitis difíciles de borrar, excretas de paloma, corrosión y trizaduras o daños provocados por personas. Para todo esto se aplicaron tratamientos de limpieza manual con sistemas mecánicos que no dañan la superfice de la escultura ni eliminan la pátina del tiempo. Posteriormente se protegieron las superficies con antioxidante de larga duración y se realizó un retoque cromático en los lugares dañados, protegiendo la superficie con cera microcristalina de origen alemán resistente hasta 800º C. Los faltantes en los metales se realizaron con fibra Ph neutro y Akimet. En las piedras se uso polvo de las mismas y, en un caso, yeso dental. Se siguió el criterio de intervenciones mínimas, con la excepción de aquellos artistas que pidieron un repintado total de su obra"

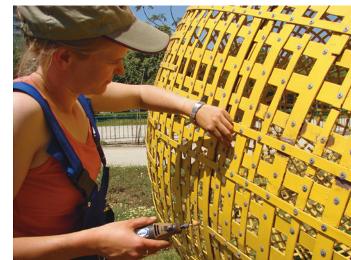
La labor de Johanna María Theile resultó una valiosa y rica experiencia, válida para otros parques similares existentes en el país. Su trabajo lo realizó en estrecha colaboración con los artistas, porque algunas obras con el paso del tiempo habían perdido su mensaje. Un ejemplo narrado por la experta así lo grafica :

"Fue el caso de la escultura de Sergio Castillo. Las barras de fierro cuadrado con que fue construida originalmente se las pintó color 'rojo vivo' y su extremo terminaba en puntas de acero inoxidable donde se reflejaba el sol. Al momento de trabajar en ella nos encontramos con una evidente decoloración que alcanzaba a un tono naranja pálido. Sin la presencia del artista habría sido muy dificil para el restaurador saber el color exacto que era necesario reestablecer. Una vez terminado el trabajo el mismo escultor reconoció que su obra había recuperado su personalidad y vigor".

Para la limpieza y/o reparación de las esculturas de los seis artistas fallecidos (Colvin, Valdivieso, Egenau, Ortúzar, Girola y Román) fue necesario hacer una investigación de sus obras a partir de fotogarfías y testimonios y, en el caso de *Aire y luz*, de Carlos Ortúzar, se tuvo la suerte de disponer de la maqueta original.

Así, en 21 años de existencia el Parque de las Esculturas no sólo ha marcado una señera pauta en el ámbito escultórico, sino que se ha convertido en un hito cultural de relevancia comunal y en un referente nacional del arte, albergando en su seno durante sus diversas etapas de crecimiento exposiciones de gran importancia, teatro y cine y, en los últimos años,









Trabajo de restauración de las obras del parque


Paquito D' Rivera en Providencia Jazz 2005



Jean Luc Ponti en Providencia Jazz 2006

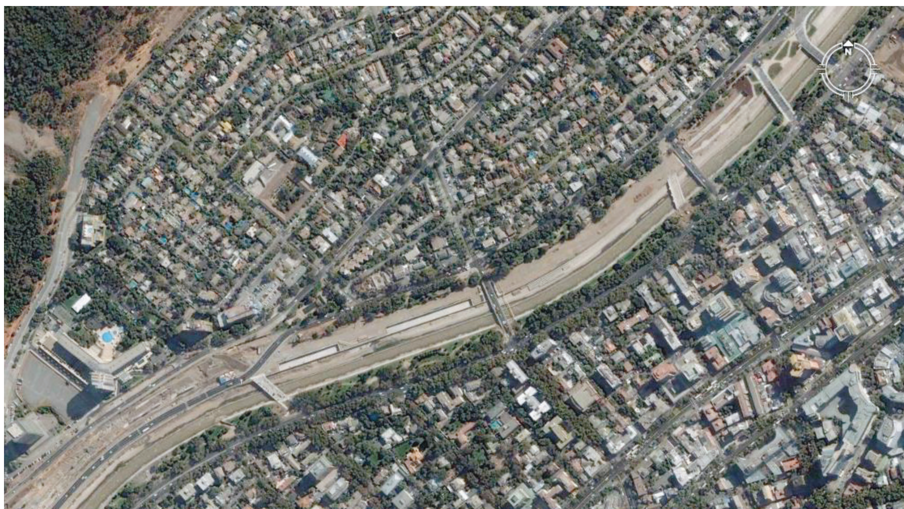

Al Di Meola en Providencia Jazz 2007

música, evolucionando de una variada presentación artística veraniega *(Música junto al río)* al festival internacional anual (*Providencia Jazz*), cuya primera versión data del año 2002, llegando a la séptima el 2008, convertido en uno de los más jerarquizados de la costa Pacífico de las Américas en este género musical, gracias a la categoría global de sus invitados y el alto nivel de calidad y profesionalismo de la organización. A esto se sumó el 2007 la Opera, con la presentación de la mundialmente reconocida soprano chilena, hija de Providencia y actualmente radicada en las Islas Canarias, Cristina Gallardo-Domâs.

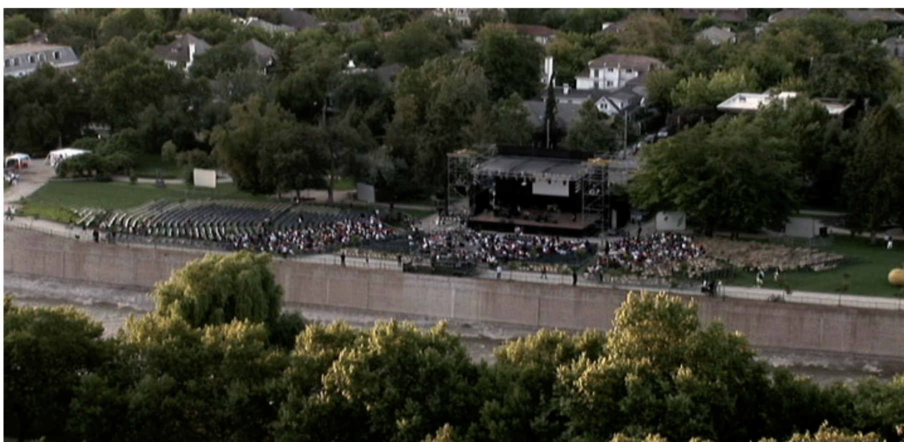
Con fecha 2 de abril de 2008, el International Council of Museums, con sede en París, una organización no gubernamental, sin fines de lucro, creada en 1946 y presente en todas las naciones del mundo, acogió al Parque de las Esculturas en calidad de miembro con derecho a voto, en la Categoría de Museo al Aire Libre, sumándose de esta manera al circuito global de museos. En la carta de notificación del presidente del ICOM en Chile, Luis Alegría Licuime, al Director del Instituto Cultural de Providencia, Osvaldo Rivera Riffo, le expresa: "Desde ya, les damos la bienvenida a esta gran familia museal que constituye ICOM Internacional, deseándoles el mayor de los éxitos en su gestión"

Este Museo Parque de las Esculturas de Providencia, como pasó a llamarse desde su ingreso a la red museal internacional, seleccionado en el sistema de observación satelital Google Hearth entre los puntos más destacados de interés turístico-cultural al aire libre de Santiago Metropolitano, por su record de más de 100 mil visitas al año, su importancia en la historia del arte chileno y el elevado y representativo nivel patrimonial escultórico contemporáneo albergado en su seno, llegará al Bicentenario de la Independencia Nacional transformado en uno de los mejores rostros que le da identidad y personalidad a Santiago como capital latinoamericana.


Megaconcierto de Cristina Gallardo-Domâs con la Orquesta Sinfónica de Providencia, en Marzo de 2007



Vista del Museo Parque utilizando el sistema de visión satelital del buscador Google Hearth cuando se construía la autopista subterránea.



El Museo Parque se convierte también, durante el verano, en un gran espacio al aire libre para recibir la música y la ópera.



Intérpretes internacionales del más alto nivel han llegado hasta el Museo Parque para entregar su música en Providencia Jazz, un ya mundialmente jerarquizado festival anual.



Capítulo III:

Los Otros Parques

- La Serena y sus esculturas de ayer y de hoy.
- Escultura contemporánea en Valdivia.
- Parque Cementerio de Carretas, de Putaendo
- Parque Roberto Polhammer, de Lolol.
- Un parque privado de esculturas en Los Vilos.
- Parque de las Historietas, de San Miguel.
- Ciudad Empresarial, Santiago.
- Parque de la Universidad de Talca, Talca.
- Resistencia, declarada por Ley Capital Nacional de la Escultura, Argentina.
- Ciudad de las Esculturas, Yucatán, México.
- Parque Escultórico Isla Mujeres, México.
- Proyecto Escultura Transeúnte, Cuba.
- Bahía Blanca, Paseo de las Esculturas, Argentina.
- Los parques en los Estados Unidos.
- Los parques en Europa



Situado en Providencia, la comuna de mayor actividad cultural del país, el Parque de las Esculturas desde de su inauguración, el 17 de diciembre de 1986, sin ser la meta de sus impulsores, se constituyó en una iniciativa pionera en el país y América Latina. La ubicación en medio de un bullente entorno, junto a la ribera norte del serpenteante río Mapocho, uno de los componentes de la personalidad de Santiago Metropolitano, y su condición estrictamente museológica, lo califica como único en su género.

Con el mérito propio de cada uno de los otros lugares públicos que en los siguientes años a 1986 se destinaron a esculturas en Chile y América Latina, la común particularidad de éstos ha sido la disponibilidad de espaciosos jardines; la ubicación en áreas, si bien en su mayoría urbanas, no insertas necesariamente en el corazón del corazón de una ciudad, como es Providencia respecto de Santiago; o bien la adaptación en calles o plazas. Al respecto destaca, por ejemplo, el singular caso de la ciudad de Resistencia, Argentina.

Este capítulo proporciona una mirada general de aquellos espacios públicos que poseen patrimonios escultóricos de importancia en Chile y América Latina, y también en los Estados Unidos y Europa.

Parques en Chile

La Serena ayer y hoy

Como un antecedente histórico de este tipo de sitios públicos destinados al arte en Chile, bien se podría considerar el conjunto escultórico instalado en los jardines del bandejón central de la Avenida Francisco de Aguirre de la nortina ciudad-balneario de La Serena.



El presidente Gabriel González Videla fue el impulsor del arte en espacios públicos, dotando a La Serena de hermosas esculturas.

La más de una decena de réplicas de obras famosas realizadas en mármol de Carrara por artistas de los talleres de Cánova, en Italia, fueron donadas a La Serena por el presidente Gabriel González Videla durante su mandato (1948-1952). A ellas se sumaron, posteriormente, otras de artistas nacionales entre las que destacan *Visitación y Torso desnudo*, de Lily Garafulic; *Hoja de Laurel*, de Virginio Arias; *Maternidad*, de Berta Herrera; *Torso*, de Samuel Román y *Primavera*, de Virginio Arias.

En un proyecto de remodelación de la antes citada avenida iniciado en 2006 por la Municipalidad de La Serena, las esculturas fueron temporalmente retiradas para su restauración en dos etapas con la idea de ser reinstaladas con posterioridad en nuevos pedestales.

Las primeras obras reparadas bajo la responsabilidad del restaurador local, Higinio Gutiérrez, fueron exhibidas durante 2007 en el Museo Gabriel González Videla de la ciudad.

Paralelamente, la escultura ganó espacios públicos el año 2007 en la misma ciudad de La Serena al instalarse y desplegarse en pleno centro comercial el grupo de obras abstractas denominado *Les fleurs magiques*, de la artista Federica Matta, doce multicolores flores de aluminio de 4 metros de altura emplazadas anteriormente en Montpellier, Francia, y que, con cierta espontaneidad en su ubicación, se exhiben desde la elevada Plaza Tenri hasta la ladera del Parque Pedro de Valdivia, vecino al borde costero, generando un eje visual con el cual se pretende conectar, en un acto metafórico, las terrazas geográficas con el mar, **"una forma de representar el nacimiento del espíritu ciudadano desde las raíces de la tierra proyectadas al futuro... Con este acto, se celebra esta nueva forma de hacer ciudad, respetando los valores tradicionales patrimoniales, pero a la vez, dando paso a las expresiones artísticas y culturales en los espacios públicos, como la manera de enfrentar los nuevos desafíos que la actualidad nos depara; dando paso al juego de los niños que abrazan y rodean las esculturas; cualificando la imagen urbana característica de la ciudad a través de estos elementos lúdicos y coloridos que otorgan dinamismo y valor estético, frente a la rigidez de lo construido. En este acto se conmemora el Florecer del Arte Público en La Serena, como una señal de celebración y esperanza hacia el futuro"**, reza un texto explicativo de la Municipalidad.

Por iniciativa municipal, la totalidad de las obras italianas y nacionales desplazadas en la avenida Francisco de Aguirre, de La Serena, han sido sometidas a restauración.



La iniciativa de mayor envergadura surgida luego de la creación del Parque de las Esculturas de Providencia, no cabe duda, corresponde a Valdivia por iniciativa de sus autoridades comunales y de su Corporación Cultural.

Los 12 simposios internacionales de escultura realizados desde 1996 en esa sureña ciudad generaron hasta 2007 un total de 61 obras, 50 de las cuales están instaladas en el Parque de las Esculturas del Parque Saval (1) y otras 11 situadas en distintas áreas públicas de la ciudad (2).

Este Simposio reúne en febrero de cada año a los más destacados escultores de Chile y del mundo. Artistas de Argentina, Perú, Bolivia, Colombia, Venezuela, Brasil, Ecuador, Uruguay, México, Canadá, Inglaterra, Estados Unidos, España y Dinamarca han sido invitados por la Corporación Cultural Municipal a participar de esta austral cita.



En Valdivia se ha privilegiado el uso de la madera para la confección de obras escultóricas que adornan la ciudad.

La madera, como elemento característico de la zona, fue elegida como el material de partida para la creación de las obras escultóricas. En un intento por enriquecer las propuestas, el 2001 se incorporó el metal y, un año más tarde, la piedra.

El simposio se realiza por invitación y en el criterio de selección se considera fundamentalmente el currículum, aunque también cada año se incluye a jóvenes que, con estudios de arte, incursionan en la escultura.

"Uno de los elementos más distintivos de este Simposio de Escultura es su disposición a privilegiar la relación del público con el artista, más allá de un acercamiento como mero espectador de una obra terminada. La idea aquí es integrar al público al proceso creativo, para lo cual los escultores trabajan en presencia de los visitantes que llegan hasta el Parque Saval, compartiendo con ellos sus motivaciones, experiencias, técnicas y resultados", destacó para este libro Erwin Vidal Ribbeck, gerente de la Corporación Cultural de Valdivia.

Si bien el evento no tiene un carácter competitivo, una de sus caracerísticas es la elección de la escultura más popular por parte de la comunidad.

Parque Escultórico Cementerio de Carretas

Por iniciativa personal del escultor Ricardo Vivar Lepe se creó al Parque Escultórico Cementerio de Carretas situado en El Llano de Putaendo, V Región, un amplio peldaño de pie de monte, a 200 metros de altura, a un costado del pueblo del mismo nombre, y desde donde se puede admirar la extensa panorámica. Es un área ancha, abierta a los vientos, sin árboles ni matorrales, frecuentada por rebaños de cabras. Las familias putaendinas suben a El Llano los domingos para pasear; de noche, El Llano es de las parejas y los jóvenes.



A 5 minutos de la Plaza de Armas de Putaendo, en medio de un pie de monte, se levanta el Parque Escultórico Cementerio de Carretas.

Oriundo de Putaendo, Ricardo Vivar Lepe (1948), miembro del International Sculpture Center, trabajó al lado de su padre en el taller familiar donde aprendió las artes básicas del metal. Sin embargo, su formación como escultor en metales la hizo en Ginebra, Suiza (1974-1980), realizando, particularmente, obras de pequeño formato y usando materiales recuperados. Vivió en México desde 1981 hasta 2001. Allí mantuvo un taller mixto industrial-artístico. Desde entonces trabaja el gran formato de tipo conceptual para exteriores.

Este Parque tiene su inicio en abril de 2000 con la colocación de cuatro carretas en El Llano y el comienzo de los trabajos de intervención artística de una de ellas. En ese momento es tan sólo una iniciativa individual de Lepe que recibe el apoyo no formalizado de la comunidad. En enero de 2001 se constituye oficialmente como una organización social. Su objetivo principal es impulsar el desarrollo comunitario sustentable por medio de actividades artístico-culturales. Rápidamente se convierte en uno de los más importantes focos de atracción turística de la comuna y de la V Región.

Ubicado en la cima del cerro El Llano de Putaendo, a sólo 5 minutos de la plaza de armas de la comuna, este Parque es lugar de exposición artística permanente, de acceso gratuito e incorporado al paisaje, las costumbres y ritmo de una comunidad cuya actividad principal es el pastoreo de cabras. Desde abril de 2004 es uno de los accesos al Sendero de Chile, proyecto para el Bicentenario, que busca vincular a chilenos y extranjeros

con la diversidad natural, cultural, paisajística y étnica del país, y hasta 2007 albergaba más de 30 obras, fruto de cuatro encuentros escultóricos internacionales (3).

Los terrenos pertenecen a una Comunidad de Serranía, integrada por 78 comuneros que han destinado 15 hectáreas al Parque-museo, convertido en un socio más.

Aunque las obras realizadas por los artistas invitados en los simposios sumaron originalmente 60, sólo una treintena de ellas se conserva en buen estado, según lo explicó Maribel Sánchez, directora del Parque durante la realización de este libro, porque muchas eran esculturas o instalaciones efímeras, o con materiales que resultaron serlo.

Pero si bien la motivación inicial fue el rescate patrimonial de viejas carretas para las cuales se buscaba crear **"un entorno de respeto y veneración"**, como lo describió Vivar Lepe, a pesar de los esfuerzos de éste y de quienes colaboran en su iniciativa, de las cuatro obtenidas originariamente sólo se conservan dos. A cambio, y como homenaje a tan útiles transportes de su época, emergió un espacio público para la escultura en medio de un hermoso valle.



Cuatro simposios internacionales han dejado como herencia obras como la de la imagen, que se alzan en un entorno de respeto y veneración a tan útiles transportes de época, como lo fueron las carretas.

Parque de Esculturas Roberto Polhammer

Inserto en un proyecto inmobiliario de 200 hectáreas de la comuna de Lolol, VI Región, denominado "Valle de los Artistas", su característica principal es el canje de obras por espacios para construir casas-talleres. Su principal impulsor es el escultor Hernán Puelma. La idea de construir allí un Parque de Esculturas, al cual luego se le dio el nombre del ya desaparecido artista Roberto Polhammer, surgió en febrero de 2004, cuando doce escultores tomaron la decisión de convertirlo en una realidad aportando con sus propios trabajos.

Para este parque se destinaron, inicialmente, tres hectáreas donde ya se encuentran las primeras obras de gran formato de los artistas concurrentes.

Entre los creadores del Valle de los Artistas están Lily Garafulic y Ser-



El único parque privado de esculturas se encuentra en Los Vilos. Concentra casi medio centenar de obras.



gio Castillo, y con una importante cuota de participación artistas como Hugo Marín, Gonzalo Cienfuegos, Iván Daiber, Omar Gatica, Mariana Matthews, Carlos Montes de Oca, Alicia Villarreal, Nury González y Cristián Marambio, entre otros.

Un parque privado

Más de medio centenar de esculturas de formato mediano y grande constituye la colección del arquitecto Cristián Boza, desplazada en el entorno de su casa de Los Vilos donde ha generado su propio y privado parque de esculturas diseñado aprovechando roqueríos frente al mar en un terreno de 3 hectáreas, incluida una península.

Obras de Vicente Gajardo, Francisco Gazitúa, Lily Garafulic, Marta Colvin, Hilda Rochna, Mario Irarrázabal, Ricardo Herrera, Mauricio Guajardo, Javier Vásquez, Mónica Clerfeuille, Consuelo Saavedra, Alfonso Veliz, Claudia Desmartis y del propio Boza y su hijo, se cuentan entre las piezas que integran la colección.

Parque de las Historietas

La celebración de los 100 años de la primera tira cómica nacional, cuyo protagonista era el personaje alemán Von Pilsener, creada en 1906 por el ilustrador fray Pedro Subercaseaux para la revista *Zig-Zag*, fue el momento para poner fin, en marzo de 2006, a una extensa disputa entre el Centro Nacional del Cómic y la Municipalidad de San Miguel. La feliz consecuencia inmediata fue la creación del primer Parque de Historietas del país. El artista Samy Salvo realizó la escultura de Von Pilsener que se exhibe en la Casa de la Cultura de San Miguel.

Salvo había iniciado cinco años antes un proyecto con obras de cuatro metros de altura que reproducían a personajes de historietas nacionales como Pepe Antártico, el Barón Von Pilsener, Ogú y Mampato. Sin embargo, al no encontrarse un lugar apto para emplazarlas éstas quedaron a medio terminar abandonadas en un galpón municipal de San Miguel, en medio de neumáticos y basura.

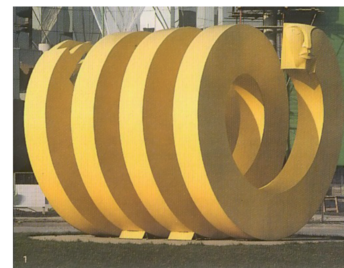
La obra recordatoria de Von Pilsener, cubierta con la técnica del mosaico, no sólo terminó los malos entendidos sino que generó una nueva

instancia para la escultura pública.

Fray Pedro Subercaseaux, el autor de la viñeta recordada, logró retratar en vivo al Papa Pío X en el Vaticano y en 1913 por encargo del Parlamento, inmortalizó en óleo a Diego de Almagro, al pintar en la testera del Salón de Honor del antiguo edificio del Congreso Nacional, en Santiago, el *Descubrimiento de Chile.*

Esculturas de otros personajes fueron instaladas posteriormente, entre ellas se reinauguró la de Condorito junto a su perro Washington, también con técnica del mosaico.

Culebrón, obra de Osvaldo Peña, situada en la Ciudad Empresarial.



Ciudad Empresarial

El proyecto inmobiliario denominado Ciudad Empresarial, un centro de negocios constituido por edificios para empresas, situado en la ladera norte del Cerro San Cristóbal, en Santiago, sector de Huechuraba, y con una extensión de 60 hectáreas, concentra cerca de 30 esculturas de gran formato distribuidas como elementos decorativos del paisaje en sus grandes jardines.

La Universidad de Talca posee también un valioso patrimonio escultórico disperso en sus amplios jardines.



Escultura de Marta Colvin, Universidad de Talca

Parque de las Esculturas de la Universidad de Talca

Este Parque reúne la creación artística de 14 escultores nacionales contemporáneos cuyas obras se extienden en los bien cuidados jardínes del campus principal de dicho centro académico. A este patrimonio se deberá sumar la totalidad de las obras donadas por la artista Lily Garafulic.

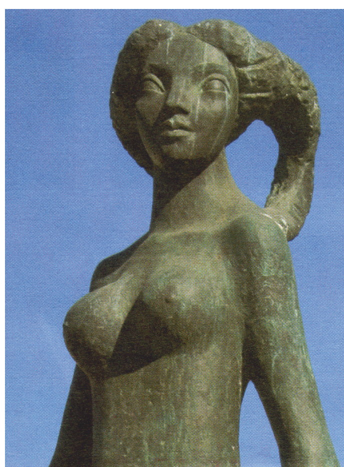
En la presentación de este Parque, la Universidad de Talca señala:

"Nuestro esfuerzo de desarrollar el Parque de Esculturas —que sintetiza ingredientes de voluntad, perseverancia e imaginación— constituye también una forma novedosa de practicar el proceso de descentralización.

"Nos anima el objetivo de poner al alcance de nuestros estudiantes y de toda la comunidad, oportunidades de apreciación, formación y estudio, como una forma de asimilar constructivamente los procesos de modernidad y globalización. Estimamos que una persona educada en la sensibilidad y la tolerancia llega a entender mejor su especificidad laboral y profesional, así como también la diversidad de su medio.



Escultura de Osvaldo Peña, Universidad de Talca



Escultura de Matías Vial, Universidad de Talca

"También nos interesa connaturalizar a los estudiantes y comunidad universitaria con el lenguaje de las artes visuales, como una forma de provocar en ellos no sólo respuestas sensoriales, sino una acción dinámica de diálogo y respuesta empática. Ello resulta particularmente relevante en un hábitat cultural como el nuestro, caracterizado por una marcada precariedad de estímulos estéticos.

Actualmente este parque exhibe obras de Federico Assler, Matías Vial, Marta Colvin, Waldemar Otto, Lily Garafulic, Sergio Castillo, Alicia Larraín Chaux, Francisco Gazitúa, José Vicente Gajardo, Aura Castro, Francisca Cerda, Marcela María Correa, Osvaldo Peña y Raúl Valdivieso.

Parques en América Latina

Cuando a comienzos de 2007 se inició la investigación para establecer cuántos parques escultóricos con características museológicas como el de Providencia existían en el resto de América Latina, se constató su inexistencia y sólo se pudo establecer la habilitación de paseos o jardines abiertos donde se habían instalado obras. Sin embargo, también se hizo evidente el interés en diversas naciones por construir o adaptar espacios públicos para dar cabida a la escultura.

Una excepción relevante y, por ende, destacable en la historia de la escultura de América Latina, la constituye el caso de la ciudad argentina de Resistencia.

Argentina

Resistencia: Capital Nacional de la Escultura

Capital de la provincia del Chaco, Argentina, Resistencia es la ciudad más poblada de esta región y su centro administrativo, comercial y cultural. En octubre de 2006 fue declarada "Capital Nacional de la Escultura" por el Congreso Nacional (Ley Nacional Nº 26157, promulgada el 2 de noviembre de 2006) por la inmensa cantidad de obras exhibidas en sus calles —a diciembre de 2007 sumaban 466 de mediano y gran formato—, parte importante de ellas originales o réplicas de autores italianos y franceses, las más antiguas, y las restantes de artistas argentinos contemporáneos y algunos de otras naciones que han participado en los simposios y bienales allí realizados en los últimos años.

La virtud de esta ciudad comercialmente importante, de haber sido diseñada con criterios urbanísticos diferentes al trazado hispánico de damero, característico de la mayoría de las demás ciudades argentinas, hizo posible el emplazamiento óptimo de tanta escultura. Por ejemplo, se consideraron calles y avenidas hasta de seis pistas, con amplias veredas; una plaza principal, la 25 de mayo de 1810, con una superficie de 40.000 mil metros cuadrados, la de mayor extensión del país, y otras cuatro plazas adicionales, además de un parque de 150 mil metros cuadrados de superficie situado en el borde del casco céntrico.

Sólo a título referencial valga señalar, por ejemplo, que la calle Pellegrini tiene 13 esculturas; la calle Frondizi, 11; la Avda. J.B. Alberdi 14; la Avda. Sarmiento 28; la calle Arturo Illia, 17; la Plaza 25 de Mayo de 1810, 16; y, el aeropuerto, 16, con materialidades tan diversas como el cemento, fibrocemento, bronce, madera, mármol, cerámica, piedra, granito reconstruido y hierro, y donde destaca como única obra de un artista chileno, la Nº 214, denominada *Forma* (granito) de José Vicente Gajardo, ubicada en la calle José María Paz.



Escultura en homenaje a los emigrantes italianos en la ciudad de Resistencia, Argentina.

Fue la colectividad italiana de Resistencia la cual, en conmemoración de sus antepasados inmigrantes, erigió los primeros monumentos urbanos en el inicio de los años '20. Esto se complementó desde 1945 con estatuaria dedicada a personalidades argentinas. Plazas, plazoletas, avenidas y calles fueron los espacios públicos donde se emplazaron las obras.

Un Plan de Embellecimiento de Resistencia iniciado en 1961, fue una nueva fase destinada a integrar el arte al espacio público. Por entonces ya se hacía presente la idea de crear una Ciudad-Museo. **"La expansión de las obras significaba el cambio paulatino de una valoración de tipo simbólico —histórico a una de carácter artístico— cultural, en un proceso que iba configurando a las esculturas como verdaderos referentes urbanos, identificatorios de cada lugar"**, señala un documento de la Bienal del Chaco.

Entre 1977 y 1991, la campaña de 1961 la continuó la Corporación Pro Arte y luego la Fundación Urunday. Las nuevas esculturas privilegia-

ron plazas, plazoletas y espacios centrales de las avenidas principales. La Fundación Urunday buscó descentralizar los emplazamientos a través de la apertura de los mismos hacia los accesos a la ciudad, y de la creación de espacios afines como el Parque de las Esculturas.

Y a pesar de algunos robos de obras, el *corpus* de temas y expresiones escultóricas que encierra esta ciudad está integrado a la vida cotidiana de sus habitantes, convirtiéndose de esta forma el arte en una expresión más de su convivencia, lo que se traduce en una forma de perfeccionamiento personal y colectivo donde se alcanzan niveles óptimos de satisfacción espiritual y alegría.

Paseo de las Esculturas de Bahía Blanca

Considerada una de las ciudades portuarias más importantes de Argentina, la ciudad de Bahía Blanca (sur de Buenos Aires) posee un interesante "Paseo de las Esculturas" localizado en la Avenida Urquiza, sobre el entubado del arroyo Napostá. Las 10 obras que allí se presentan (4) fueron realizadas con el reciclado de chatarra del ferrocarril y llevadas a cabo durante el I Simposio Nacional de Escultura Monumental realizado en la ciudad en octubre de 1993, promovido por el Museo de Arte Contemporáneo.

El trabajo se cumplió en terrenos del ferrocarril, debajo del puente Colón, sobre la calle Brickman. Las obras, adquiridas por la Comuna, pesaron entre 700 y 4.000 kg.

Diez escultores y un grupo de treinta ayudantes utilizaron toneladas de chatarra puestas a disposición del evento.

México

Ciudad de las Escultura de Yucatán

Siguiendo el modelo de Corrientes, un importante y ambicioso proyecto en materia de escultura pública se está llevando a cabo en Mérida, México, desde el año 2001, cuando el Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (MACAY), con el respaldo del Gobierno del Estado de Yucatán y el Ayuntamiento de Mérida, inició el Programa Museo al Aire Libre.

El primer paso fue crear, con el apoyo del ayuntamiento de Mérida, un Pasaje Escultórico en la ciudad para la exposición de obras de reconoci-

dos artísticas. Un año después, el proyecto se extendió a la principal avenida con la exposición de 30 esculturas de una colección privada. En 2003 se renovó la exposición con 66 obras. En el 2004 el programa se consolidó y es conocido como "Mérida de Yucatán, Ciudad de la Escultura", contando ya con la autorización oficial para utilizar en su totalidad 2.079 m.

La internacionalización del proyecto se inició el 2005 al recibirse a Estados Unidos como primer país invitado. Se inauguró así el ciclo de exposiciones anuales tituladas "Hermandades Escultóricas". En el 2006 participó España. Japón estuvo el 2007, habiéndose programado para los años siguientes a Alemania, Italia e Inglaterra

Los organizadores se han propuesto constituirse en la sede mundial de la escultura al aire libre, para lo cual disponen de 19 hectáreas situadas a un costado de la zona arqueológica de Dzibilchaltún, Yucatán (a 12 km de Progreso y 14 km de Mérida, sobre la Carretera Mérida–Progreso).

El proyecto, además, pretende convertir el sitio arqueológico en un polo turístico de primera categoría, para atraer un volumen anual de mínimo 250.000 visitantes, con un punto de equilibrio de 150.000 visitantes.

Sus objetivos declarados son:

- Realizar 50 Bienales Internacionales de Escultura al Aire Libre de la actual era (250 esculturas del 2007 al 2107), que conformarán la colección más importante de este arte creado durante el siglo XXI.

- Creación de 50 espacios para 250 esculturas de gran tamaño. En las primeras 10 bienales se colocará una escultura por espacio y a partir de la undécima bienal se irán colocando dos esculturas por espacio; y así sucesivamente, hasta tener los 50 espacios con cinco esculturas cada uno.

- Constituir la colección de escultura al aire libre más importante del siglo XXI con la participación de artistas nacionales y extranjeros.

Complementariamente está proyectado crear un centro de espectáculos al aire libre, museos cubiertos, centros de servicios y salas de conferecia.

Los escultores participantes en las bienales son elegidos por un Comité de Selección, integrado por cinco curadores (críticos, artistas y especialistas en escultura contemporánea). Los integrantes del Comité para la Bienal 2007, fueron: Ann Gallagher, Curadora, Tate Gallery, Inglaterra; Gao Minglu, Curador y Profesor, Departamento de Historia del Arte y Arquitectura en la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos; Inés Katzenstein, Curadora, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina;

Lynn Zelevansky, Curadora, Los Ángeles County Museum of Art, Estados Unidos; y, Olivier Debroise, Curador, Museo de Ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Parque Escultórico Internacional de Punta Sur

El estado mexicano de Quintana Roo, ubicado en la parte oriental de la península de Yucatán, es una zona turística de gran atractivo. Bañado por el mar Caribe, allí se encuentra la isla de Cozumel, un destino conocido mundialmente por quienes disfrutan del buceo submarino. En el paso está Cancún y en dirección Norte se encuentra otro municipio menos conocido: Isla Mujeres.

Con una superficie de tan sólo 7 kilómetros de largo por uno de ancho, Isla Mujeres fue para el pueblo maya un importante centro de peregrinación donde se adoraba a Ixchel, la diosa de la luna, el amor y la fertilidad. En un ceremonial anual que marcaba el paso de la niñez a la adolescencia, las jóvenes mayas depositaban como ofrenda en el santuario de Ixchel figurillas con forma de mujer confeccionadas por ellas. Los conquistadores españoles, al encontrar cientos de dichas imágenes, le asignaron el nombre de Isla Mujeres.

Pero a los atractivos turísticos naturales y prehispánicos de la zona se sumó, el 8 de diciembre de 2001, el Parque Escultórico Internacional de Punta Sur, precisamente en Isla Mujeres, que contiene 23 (5) obras escultóricas donadas por importantes artistas mexicanos y de otras diez naciones.

Se eligio a la isla por su significado ancestral y en recordación y homenaje a ese lugar sagrado en la cultura maya. Las modernas esculturas situadas en la parte más alta de la isla adquieren magnificencia en un entorno donde se contempla la belleza de la bahía que forma la isla, teniendo como fondo el mar Caribe y como referencia la cercana isla de Cancún.

Un bien diseñado recorrido permite advertir a los visitantes de este Parque la importancia dada por los artistas a la orografía del terreno y al lugar que en el paisaje ocuparía en sus obras, todas situadas en la vecindad del templo de la diosa Ixchel, a la misma que las esculturas parecieran estar rindiendo pleitesía.

La administración del Parque debió enfrentar, sin embargo, un pro-

blema de consideración: la exposición de las obras al viento y la humedad marina, lo cual obligó a efectuar un programa de mantenimiento. En noviembre de 2006 fue necesario cerrar este espacio público por cuatro meses para un acabado proceso de restauración de las esculturas.

El escritor y crítico de arte mexicano René Avilés Fabila dice en un catálogo de presentación del Parque titulado *Belleza, Naturaleza, Arte*:

"[El Parque] Es, asimismo, una realidad acerca de la fraternidad internacional, una manera natural de probar que el arte y la cultura se globalizan sin imposiciones ni órdenes, sólo dejándose llevar por las necesidades que el ser humano tiene de rodearse de belleza. Las esculturas de este Parque serán eternas como lo han sido las obras mayas, una prueba más del elevadísimo espíritu constructivo del arte".

Cuba

Proyecto Escultura Transeúnte

Desde el año 2005 se desarrolla en Cuba un proyecto denominado, *Escultura Transeúnte*. Este proyecto nació con la idea de reivindicar los espacios públicos para la escultura con un lenguaje más contemporáneo y educar a la población en general por la vía del arte de avanzada.

En un documento proporcionado para este libro por Miguel Marotta, Secretario Ejecutivo Nacional del Consejo Asesor para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (Codema), se fundamenta el proyecto, señalándose:

"La ausencia de escultura ambiental en nuestras ciudades sigue siendo una deuda de la contemporaneidad plástica cubana con las futuras generaciones. De igual manera que heredamos una escultura monumentaria y ambiental de las generaciones que nos precedieron, como testimonio cultural de determinados períodos históricos y sociales, hoy constituye nuestro deber generacional erigir el legado artístico citadino que nos identifica y distingue en el presente siglo.

"Aunque no siempre de la mejor manera, nuestras ciudades han crecido sin que a la par de las estructuras habitacionales se hayan cualificado los espacios urbanos con obras plásticas que las emblematicen.

"La precariedad económica ha sido una especie de espada de Damocles que ha cercenado cualquier intención en este sentido. Durante

este último medio siglo no hemos contado con buenos momentos en la economía del país, por lo cual la conclusión a la que debemos llegar es que si no existe una voluntad política y cultural que entienda esto como una necesidad social y la lleve adelante, no lograremos romper la inercia".

El proyecto cubano *Escultura Transeúnte* es una exposición estructurada en dos grandes instalaciones escultóricas, emplazadas en espacios públicos museables en Ciudad de la Habana y Santiago de Cuba, respectivamente. El conjunto de la capital estará instalado en la entrada del Museo Nacional de Bellas Artes y el de la Ciudad Héroe se exhibirá en los predios de la Fortaleza del Morro santiaguero, y agrupará a escultores procedentes de las cinco provincias orientales.

Las obras escultóricas se insertarán en el paisaje del espacio público a manera de una gran instalación que "saldrá" del Museo "buscando" la ciudad. Las obras se autosoportarán sin necesidad de bases o pedestales, debiendo tener un dimensionamiento no mayor de 2,50 metros y resistir el intemperismo.

Conceptualmente, el proyecto cubano declara lo siguiente:

"*Escultura Transeúnte* es una exposición pensada para romper el esquema de la tradición museística. Su concepción es desenfadada e irreverente, ya que las obras han sido creadas para encontrarse con el público en el espacio citadino, sin bases ni pedestales y con dimensionamientos donde la escala humana es la principal referencia física. Reclamar la presencia en nuestros espacios públicos, de la escultura contemporánea de creatividad más avanzada, es el fundamento objetivo de la muestra. *Escultura Transeúnte* es una exposición democrática en su espectro estético y de cabal profesionalidad en sus exigencias artísticas. Los creadores convocados, no sólo escultores, concibieron las obras a tenor de los objetivos de la exposición. *Escultura Transeúnte* resulta un proyecto expositivo abierto que nació de las puertas del Museo Nacional de Bellas Artes hacia la calle, llegó al parque del 14 y 15 en El Vedado, y, sin duda alguna, continuará su andar por otros espacios de la capital".

Estados Unidos

Como antecedente general es necesario señalar que al año 2007 en los Estados Unidos existían sobre 250 parques escultóricos reconocidos como tales, con una cantidad superior a las 6 mil esculturas representativas de las más diversas tendencias. Una parte importante de ellos data de comienzos del siglo XX, aunque su mayor número comenzó a crearse entre los años 1940 y 1970.

Europa

Finalmente, bajo el título *Guía de Europa: Parques de Esculturas* (Editorial Documenta y Fundación NMAC. 2006. 240 páginas), en octubre de 2006 salió al mercado europeo este primer libro que realiza un tan exhaustivo como interesante recuento de más de 100 espacios de valor artístico-ecológico creados en los últimos 40 años en 18 naciones de Europa y donde está plasmada la obra de más de 1.200 artistas.

Sobre 140 personas, entre historiadores y catedráticos de arte, escultores, pintores, instaladores y arquitectos del paisaje, colaboraron en el libro para lograr abarcar desde Suecia hasta Italia y de Irlanda a Letonia, y donde hay datos del Museo Kröller-Müller, en Holanda; parques escandinavos; los espacios de la Toscana; o, se hacen detalladas referencias a jardínes escultóricos del Reino Unido, Italia, Suiza, Alemania u Holanda, hasta países del Este donde apenas se empiezan a proyectar estos parques, como Lituania, que cuenta con el Europos Park, cerca de Vilna. Este peculiar parque fue creado por Gintaras Karos en 1991, y cuenta con esculturas como su *LNK Infotree*, compuesta por decenas de televisores y una estatua de Lenin tirada en el suelo.

Se exhibe también el pequeño jardín escultórico del polifacético cineasta y artista Derek Jarman, en Dungenness (Inglaterra), situado frente a una central nuclear de Kent: la *Organic highway*, de Mikael Hansen, una vía de troncos superpuestos que forma parte del proyecto Tikon, en Dinamarca; el Kunstwegen (paseo del arte), una ruta de 140 kilómetros entre las ciudades de Zwolle (Holanda) y Nordhorn (Alemania), que cruza varios pueblos donde se han instalado unas 60 esculturas de creadores locales o artistas del nivel de Olafur Eliasson, Ulrich Rückriem, Dan Graham o Ilya y Joseph Kossuth.

Valeria Varas, una de las editoras del libro, en declaraciones al diario *El País* (11/11/2006) de España, destacó lo que ocurre en Ladonia, situada en la región de Scania, al sur de Suecia, donde **"la escultura entabla una relación de supervivencia con el mar, que se va comiendo la obra poco a poco. Hay posturas encontradas sobre si se debe salvar o si su destino es ser materia degradable, perecedera".**

El libro se sitúa particularmente en la obra de los artistas de finales de los años sesenta, cuando en Europa surgían las primeras creaciones escultóricas no figurativas en espacios naturales. Por entonces, los conceptos vanguardistas, particularmente de la abstracción, perseguían entablar un diálogo entre el arte y la naturaleza.

La iniciativa del libro fue de Jimena Blázquez, directora de la fundación NMAC, cuyo parque es uno de los espacios más importantes en España. Inaugurado en 2001, ocupa 30 hectáreas de bosque de pino, acebuche o alcornoque que alojan más de veinte esculturas e instalaciones de artistas españoles y extranjeros, como, por ejemplo, uno de los árboles de acero plateado del norteamericano Roxy Paine, o el *Quasi brick wall*, un muro descompuesto y reflectante del danés Olafur Eliasson, famoso por su instalación *Weather project*, el sol que triunfó en la sala de turbinas de la Tate Modern londinense.

De España también figuran obras como *El Peine* de los vientos, de Eduardo Chillida, en San Sebastián, y su *Chillida leku*, en Hernani (Guipúzcoa); *Los ensamblajes*, del alemán Wolf Vostell en Malpartida (Cáceres); *La Illa das Esculturas*, en Pontevedra; la casa-taller de César Manrique, en Lanzarote, o el Centro de Arte y Naturaleza, de Huesca.

NOTAS - Capítulo III

(1) Obras instaladas en el Parque de las Esculturas del Parque Saval de Valdivia, realizadas durantes los simposios internacionales efectuados en esa ciudad:

1. Paula Rubio – "La voluntad del agua" - Chile - 2002 - Acero
2. José Cauja - "Fecundación Vegetal" - Ecuador - 2001 - Madera de coihue
3. Cristian Arrué – "Nativo I" - Chile 2001 - Madera de coihue
4. Nelsón González – "Icaro el hombre pájado" - Uruguay - 2002 - Madera de coihue
5. Alejandra Ruddoff – "Plicatura" - Chile - 2001 - Madera de coihue
6. Ana María Soler – "El Ojo del Sol" - Argentina - 2001 - Madera de coihue
7. Giselle Atal – "Fortaleza" - Chile - 2001 - Madera de coihue
8. Lucy Lafuente – "Incisión" - Chile – 2002 - Madera de coihue y hierro
9. Preben Chabert – "Sin Título" - Dinamarca - 2001 - Madera de coihue
10. Carmen Marty – "Vuelo Espacial" - Chile - 2001 - Madera de coihue
11. Guillermo Franco – "Ngenemapu" - Chile - 2002 - Madera de alerce
12. Pierre Tessier – "Mensajera" - Canadá - 2001 - Madera de coihue
13. Rosa Cádiz – "Tótem" - Chile - 2002 - Madera de coihue
14. Carmen Jara – "Equinoccio" - Chile - 2002 - Madera de coihue policromada
15. Sergio Ferrúa – "Al santuario de la Naturaleza de Valdivia" - Uruguay - 2001 - Acero
16. Javier Arentsen – "Bosque a ras de suelo" - Chile - 2002 - Madera de coihue y acero
17. Sonya Deppe – "Renacer" - Chile - 2000 - Madera de coihue
18. Alberto Von Fach – "Como si el Alma no pudiera resignarse al sepulcro del olvido" - Chile - 2000 - Madera de coihue
19. Sergio Cerón – "Timón quilla" - Chile - 2002 - Granito, madera de coihue y acero
20. Claudia Castillo – "Macho y Hembra" - Chile - 2003 - Madera de coihue
21. Constantina Iconomopulos – "Mirando al sur Argentina" - 2003 - Granito
22. Lorena Olivarez - "Espacio habitable" - Chile - 2003 - Madera de coihue y acero
23. Lorena Rojas - "Domorayün" (Mujer en Flor" - Chile – 2003 - Madera de coihue y acero
24. Fabian Rucco - "Fanttukelen" (Cargar un gran peso) - Argentina - 2003 - Madera de coihue
25. Mónica Vergara – "Altar" - Chile - 2003 - Granito y madera de coihue
26. Olga Disi – "Frutos" - Chile - 2004 - Madera de olivillo
27. Alejandro Lacassie – "Jazna Planet" - Chile - 2004 - Metal
28. Marcela Ruz – "Corteza que nace dentro" - Chile - 2004 - Madera de olivillo
29. Jorge Antonio Mourelles – "Sin palabras" - Cuba - 2005 - Madera de coihue
30. Poki Hey – "Moai" - Chile - 2003 - Madera de coihue
31. José Cabello - "Estela" - España - 2006 - Madera de roble
32. Iván Cabezón – "Sin Nombre" - Chile - 2006 - Hierro
33. Alvaro Coria Canoa – "Prehispanica" - México - 2006 - Madera de roble
34. Francisco Salas – "La dualidad es una constante y está en cada uno de nosotros" - Chile - 2006 - Madera de coihue
35. Eduardo Waxemberg – "Los hombres-remo" - Argentina - 2006 - Madera de roble
36. Marcelo Wong – "Sin Nombre" - Perú - 2006 - Madera de coihue y hierro
37. Gonzalo Tobella – "Sin Nombre" - Chile - 2005 - Hierro
38. Jessica Torres – "Para mirar estrellas" - Chile - 2005 - Hierro

39. Mario Parra – “Cuerpos en corteza” - Costa Rica - 2005 - Madera de coihue
40. Matías Camus – “Caballo” - Chile - 2005 - Hierro
41. María Victoria Muñoz – “Campeones” - Chile - 2006 - Madera de coihue
42. Inés Rotella – “Conciencia” - Argentina - 2007 - Madera de coihue
43. Guillermo Cuaces – “Volver a la Vida” - Colombia - 2007 - Granito, madera de coihue y hierro
44. Víctor Pons – “Shiñültëkun” – (Encajar o meter algo) - Chile - 2007 - Madera de coihue
45. Mauricio Vargas – “Sin nombre” – Chile - 2007 - madera de coihue
46. Orlando Vidal – “Una Nave para Kevin” - Chile - 2007 - madera de roble
47. Silvina Soria – “Primavera” - Argentina - 2007 - Madera de coihue
48. Pedro Abdala – “Sin Nombre” - Uruguay - 2007 - Madera de coihue
49. Olga Disi – “Semillas” - Chile - 2007 - Madera de canelo
50. Javier Abdala – “Sin Nombre” - Uruguay - 2007 - Granito

(2) Obras situadas en distintas áreas públicas de la ciudad de Valdivia realizadas durante los simposios internacionales efectuados en esa ciudad:

Plaza de las Esculturas frente al Mercado Municipal

1. Adriana Badii – “Reloj de Agua” – Argentina - Granito
2. Miguel Velit – “Valdivia 450 años” – Perú - Granito y hierro
3. Elsie Word – “Mujer Manantial” - Estados Unidos - Granito
4. Gregorio Berchenko – “Balandra I” - Chile - Madera de coihue y hierro

Costado Puente Pedro de Valdivia
5. Daniel Báez – “Tensiones Internas” - Chile - Madera de olivillo y hierro

Plazuela Acharán
6. Jorge Castillo – “Cau Cau” – Chile - Madera de coihue y hierro

Plazuela Rucahue
7. Jorge Blau - “Lugar de Dioses” – Chile - Madera de olivillo y hierro

Biblioteca Pública Municipal Camilo Henríquez
8. Ricardo Argüelles - “Encuentros” - Argentina - Madera de olivillo y hierro
9. Víctor Pons - “Abrazo en la Intimidad” - Chile - Madera de olivillo

Terminal de Buses
10. David Cartwrith - “Salmones” – Canadá - Madera de laurel

Consultorio San Pedro
11. Hernán Dompé – “Sin Título” – Argentina - Madera de coihue

(3) Obras creadas e instaladas en el Parque Escultórico Cementerio de Carretas de Putaendo en los sismposios internacionales allí realizados:

I Encuentro Internacional de Escultura: 4 al 25 de febrero de 2001

1. Cádiz, Marco – “Árbol de los Zapatos” - Chile
2. Castro, Francisco – “Entre el Cielo y la Tierra” - Canadá / Costa Rica
3. González, Juan – “La Máscara” - Chile
4. Guastafierro, Rafael – “Entre Dos Mundos” - Chile

5. Marfán, Pablo –"La Cama de Piedra" - Chile
6. Maure, Sergio/ Pérez, Cristina – "Los Guardianes" - Argentina
7. Miranda, Nelson – "Carretas Cordilleranas Emergentes" - Chile
8. Oliva, Tomás –"Frida Inquebrantable" - Cuba
9. Román, Pamela – "Silla Solárica" - Chile
10. Toro, Patricio – "Mural Secretos de Confesión" - Chile
11. Vivar, Ricardo – "Carreta Cololo y Carreta Don Guille" - Chile
12. Wood, Elsie – "Reflejos del Pasado Estados" - Unidos

II Encuentro Internacional de Escultura: 3 al 24 de febrero de 2002

1. Bash, Katherine – "Mirador de Estrellas" - EE.UU.
2. Dessardo, Marco – "Cortejo Fúnebre" - Italia
3. Ferrúa, Sergio – "A la carreta" - Uruguay
4. Fréchet, Francois – "La Cabaña del Guardián" - Suiza
5. Gualtieri , Miguel Angel – "Los Guardianes del Mito" - Argentina
6. Guastafierro, Rafael – "Piguchén" - Chile
7. Juan, Elizabeth – "Madre de la Tierra" - Austria
8. Laviguer, Marie – "Proyecto Colectivo: Taller de Máscaras" - Canadá
9. Luyten, Philippe - "Buscando la Carreta" - Bélgica
10. Made – "Árbol Pétreo Doblado por Mil Vientos" - Francia
11. Meier, Annechien – "Lugar de Descanso y Cosecha" - Holanda
12. Melto, A. Julio – "El Toro y al Luna" - Argentina
13. Orellana, Marcelo – "La Semilla" - Chile
14. Pilar, Olcese – "Vestido de la Princesa del Orolonco" - Chile
15. Ritchie, James - "Código de Barra" - Escocia
16. Rojas, Fabiola – "Mural: Nacimiento de la Carreta" - Chile
17. Román, Pamela - "Mural de Mosaico: Petroglifo" - Chile
18. Teneul, Valerie - "Cuarterón" - Francia
19. Tulián, Gonzalo - "Alacrán" - Argentina
20. Walter, Paul – "Ventana" - EE.UU.
21. Wood, Elsie – "Oda a la Tierra" - EE.UU.
22. Wood, Elsie – "Oda a la Rueda" - EE.UU.

III Encuentro Internacional de Escultura: 2 al 23 de febrero de 2003

1. Argüelles, Ricardo – "Mirando los Días" - Argentina
2. Arribas, Gerardo – "Mesa para José Mary Arzak" - España
3. Baez, Daniel "El Tiempo y la Carreta" - Chile
4. Bastien, Tina Rose – "Mural, Sistema Solar" - Canadá
5. Bravo, Gerardo – "Mural Para un Psiquiátrico" - Chile
6. Dessardo, Marco – "Cadenas Parasísmicas" - Italia
7. Frechet, Francois – "Eole" - Francia
8. Godlewska, Maja – "Carros Chile con Velas" - Polonia
9. Lacassie, Alejandro – "Estación" - Chile
10. Le Chevallier, Georges – "Carretas" - Puerto Rico/Francia
11. Lundh, Kerstin – "Mural Dos Niños" - Suecia
12. Luyten, Philippe – "Canto del Llano" - Bélgica
13. Maigne, André – "Madera y Luz" - Francia
14. Olcese, Pilar – "Estrella del Sur" - Chile
15. Ruz, Marcela – "El Tiempo y la Carreta" - Chile
16. Tobella, Gonzalo – "Epicentro" - Chile
17. Velit, Miguel – "Carreta, Rayo, Tiempo, Reloj" - Perú

IV Encuentro Internacional de Escultura: 1 al 22 de febrero de 2004

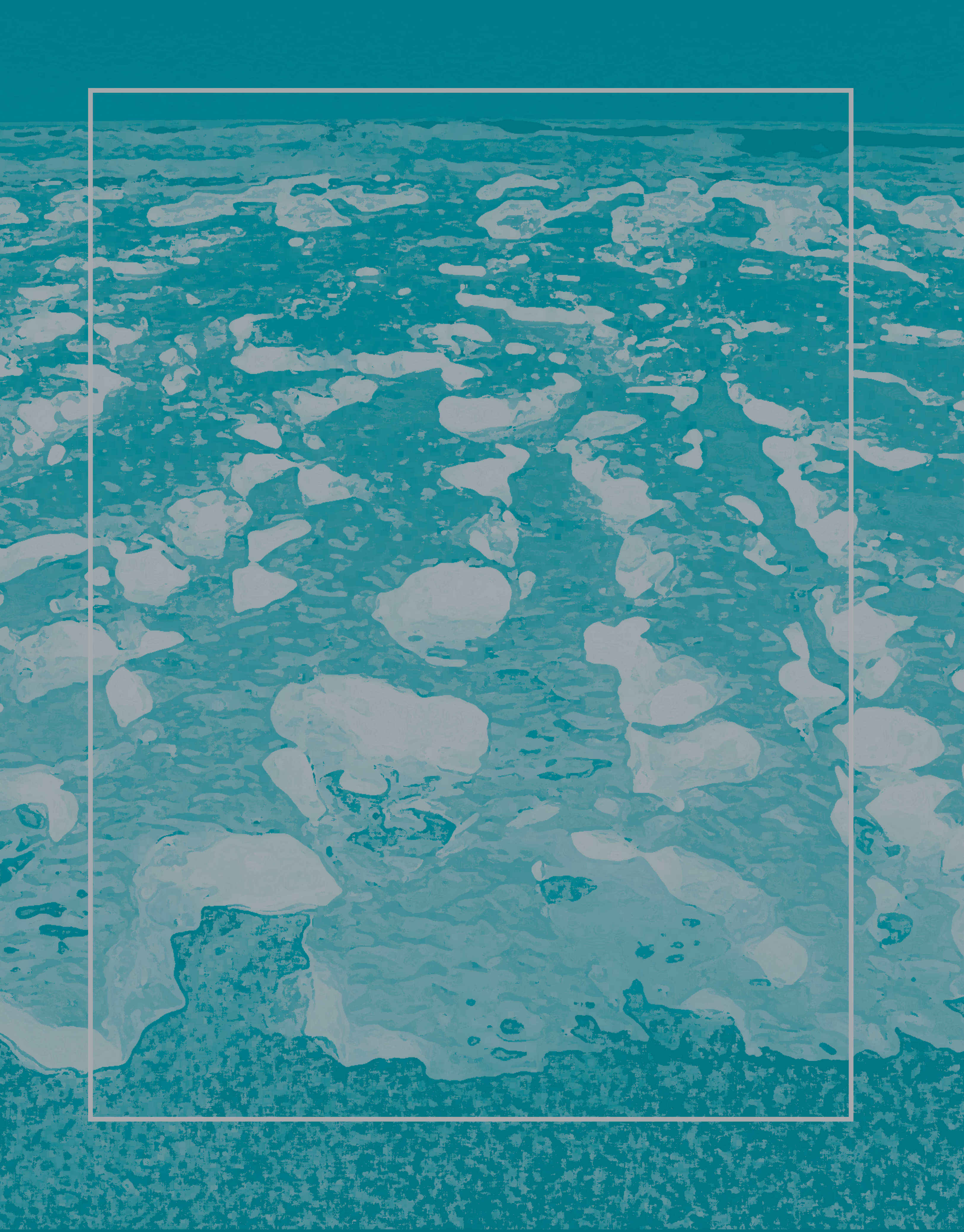
1. Altburne, Toomas - "Nave del Amor" – Estonia
2. Delaunay, Do – "El Cubo Cambiando" - Francia
3. Delaunay, Do – "El Indio Nuevo" – Francia
4. Del Vitto, Cristián – "Mural: A los Fundadores" - Argentina
5. Godoy, Cristian – "Iconografía SUR" - Chile
6. Guastafierro, Rafael – "Flores de Piedra" - Chile
7. Linnemann, Ruth - "¡Vamos!" - Holanda
8. Sanders, Harriet - "Sombra Viajera" – Holanda
9. Valdez, Carlos Enrique – "Atrapando al Tiempo, Librado al Futuro" - Argentina

(4) Esculturas realizadas con chatarra de ferrocarril actualmente exhibidas en la ciudad de Bahía Blanca, Argentina:

1. Patricia Landen - "De lo Seco a lo Verde. De lo Verde a lo Seco"
2. Eduardo Madanes – "Quo Vadis, Dónde Vas"
3. Mariana Schapiro - "Todo Elástico"
4. Pájaro Gómez - "Flecha y Arco"
5. Bastón Díaz - "La Portuaria"
6. Claudia Aranovich - "Huellas"
7. Danilo Danzinger - "Elemento"
8. Hugo Pisani - "Interacción"
9. Rodolfo Nardi - "Formas de Seducción"
10. Jorge Fortunato - "Ojival"

(5) Esculturas instaladas actualmente en el Parque Internacional de Esculturas de Isla Mujeres, México:

1. Mario Rendón Lozano – "Amanecer" - México.
2. Sverrir Olaffson – "La casa de los espíritus" - Islandia.
3. Eduardo Stein Molina – "Silo" - México.
4. Manuel Felguérez – "A partir de un triángulo" - México.
5. José Villa Soberón – "Archipiélago" - Cuba.
6. Joop Beljön – "Al alimón" - Holanda.
7. Vladimir Coria – "Fragmentación solar" - México.
8. Eloy Tarcisio – "Mar" - México.
9. Pedro Cervantes – "Caracol de viento" - México.
10. Silvia Arana – "Isla Mujeres" - México .
11. Ingo Ronkholz – "Escultura 19" - Alemania .
12. José Luis Cuevas – "El tamborilero" - México.
13. Ahmed Nawar – "La libertad" - Egipto.
14. Bárbara Tieahro – "Gaviotas" - Finlandia.
15. Sebastián – "Chac-mool" - México.
16. Bruce Beasley – "Insurgentes IV" - Estados Unidos.
17. Dimitar Lukanov – "Salto de agua" - Bulgaria.
18. Omar Rayo – "Criatura abisal" - Colombia.
19. Jorge Yáspik – "Sin título" - México.
20. Devin Laurence Field – "Cáliz" - Estados Unidos.
21. Helen Escobedo – "Amanecer de las cinco Musas de la Diosa Ixchel" - México.
22. Vicente Rojo – "Estela solar" - México.
23.- Moncho Amigo – "Secreto" - España.



Capítulo IV:

El Hombre Marca su Espacio

- Escultura en el espacio público.
- Testimonio del escultor Francisco Gazitúa.



El Hombre Marca su Espacio

"Cuando el primer mono-hombre puso tres piedras sobre un muerto, comenzó la escultura. Mucho antes de la música o la poesía, mucho antes de que el hombre fuera hombre.

"Cuando el primer ser humano entró en América y marcó con tres piedras los caminos, comenzó la escultura en el continente. En términos simples: la escultura está en la calle o no está".

Francisco Gazitúa

El texto que se presenta a continuación, cuya autoría corresponde al artista Francisco Gazitúa Costabal, ha sido una valiosa contribución a este libro. En el se, aborda el tema de la escultura en los espacios públicos, materia que marcó a esta actividad en la década de los años '80.

A partir de vivencias personales, Gazitúa introduce al lector en la conceptualización y significado del espacio público. Con un lenguaje lúdico y poético, pero certero y realista a la vez, sitúa los momentos históricos de la escultura en una perspectiva universal, latinoamericana y chilena.

Es perceptible que en Gazitúa coexisten el artista y el pensador. La suma de ambos permite la producción de un texto cautivante y didáctico, a veces crítico, sensible, jovial, idealista, vigente y global, pero por sobre todo, auténtico y sincero, que pone en evidencia al Maestro.

M. F. W.   C. R. M.

Escultura en el espacio público
Testimonio de un escultor

Al cumplirse ya dos décadas de la creación del Parque de las Esculturas de Providencia, la primera colección de esculturas en el espacio urbano de Chile y Latinoamérica, vaya este escrito como mi reconocimiento agradecido a quienes lo hicieron posible, particularmente a los alcaldes Carmen Grez y Cristián Labbé; al arquitecto Germán Bannen; al paisajista Jorge Oyarzún; y, a los Vicepresidentes Ejecutivos de la Corporación Cultural de Providencia, Germán Domínguez, Enrique Solanich y Osvaldo Rivera Riffo. Gracias a todos ellos por estos 20 años de trabajo.



De izquierda a derecha Francisco Gazitúa, la crítica de arte brasileña, María Amélia Bulhoes y el escultor, de la misma nacionalidad, Irineu García.

Mi relato presenta el otro lado del esfuerzo, ese que no se ve en el Parque de las Esculturas: el de los escultores durante ese mismo período; las condiciones prácticas de talleres y herramientas con que trabajamos; nuestras batallas en el campo teórico y académico; nuestra situación en la historia de la escultura; y, nuestra relación con el paisaje de los Andes y el Pacífico Sur.

Este texto lo he dividido en diecisiete posibles "entradas" o "antecedentes", como los he denominado, al tema de la escultura en el espacio público.

He escrito teniendo como ordenador el espacio público, al cual he dedicado lo mejor de mi trabajo. Narro mi historia a la manera de un testimonio personal.

Es la visión de un escultor trabajando en la periferia cultural. En el Sur de nuestro continente americano.

Me he concentrado en el período 1985 al 2006.

Antecedente primero
Espacio público americano

El agua del mar y los ríos, son espacios públicos. El aire por donde circulan las nubes, es espacio público. Las playas y montañas también lo son. Y fueron esculturas las primeras marcas del hombre en ese espacio que, al principio, hace 30 o 40 mil años, era todo público, y sigue siéndolo en nuestro continente, todavía vacío.

Nuestro gremio fue siempre el gran marcador del espacio público. An-

tes de la literatura o la filosofía, las primeras marcas culturales del hombre en el paisaje fueron las del escultor.

Circunscribo todo el escrito a mi experiencia de casi 40 años de trabajo y narro cómo en ese tiempo vi a los escultores alejarse de su función en el espacio público, hasta perderlo casi totalmente. Y cuento, también, la ardua batalla para recuperar nuestro lugar en el mismo espacio en las últimas décadas.

Conversamos el tema hace más de 15 años, en el Primer Simposio de Escultura Americana y del Caribe, realizado en Santiago, teniendo como escenario el Centro Experimental "La Perrera Arte". Fue un gran intercambio de ideas guiado por Maria Amélia Bulhoes (Brasil), y donde participaron los escultores Irineu García (Brasil), Carlos Medina (Venezuela), José Ramón Villa Soberón (Cuba) y Sebastián y Hernán Dompé (Argentina), algunos europeos y muchos chilenos, entre los cuales me contaba, junto a Félix Maruenda (ya fallecido), Ximena Rodríguez, Marcela Correa y otros jóvenes, ahora profesionales.

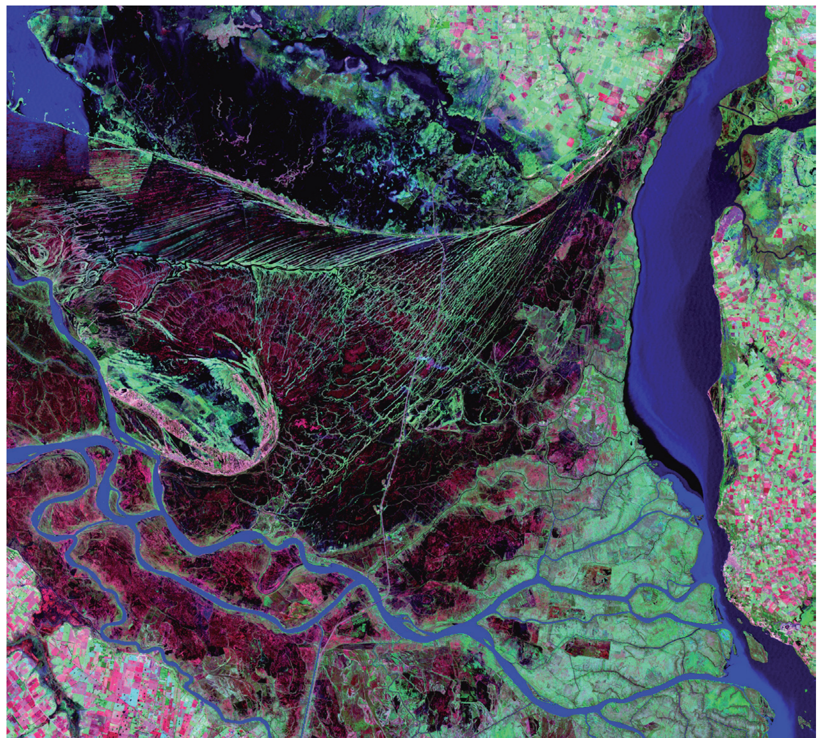
Lo que vino después fue el gran trabajo en el espacio público y la creación de un circuito sólido de escultores desarrollando obras monumentales al aire libre. Desde entonces hemos participado en alrededor de 30 o 40 simposios a lo largo y ancho del continente americano, agregando a tal empeño a varias generaciones de escultores jóvenes.

En 1992, a bordo de una balsa, en la mitad del río Paraná y en medio de la fuerza de sus aguas, reiteramos con Irineo García la intuición de trabajar en el espacio público haciéndonos una promesa: en la medida de lo posible demarcar escultóricamente el territorio americano.

Atravesábamos el Paraná entre Uruguayana y Paso de Los Libres, en la exacta frontera entre Brasil, Argentina y Uruguay.

Tremenda tarea la asumida en la mitad de ese río gigante, en el centro de Sudamérica; río indemarcable por su corriente, por el caudal enorme de sus aguas y por el inmenso espacio que abarca y conecta. Quizás el espacio más público de esta parte del mundo.

NASA.Sensor Landsat 7/ETM
Delta río Paraná



He iniciado este escrito contando esta experiencia porque fue crucial en mi vida de escultor del cono sur de Sudamérica. Para Irineo significó lo mismo.

Antes de cruzar el Paraná habíamos recorrido, en una camioneta modelo 1975, más de 1.000 kilómetros por las pampas de Brasil. Y todavía nos quedaban otros tantos para llegar al Chaco, Argentina. Cuando alcanzamos ese punto, todavía faltaban otros 1.000 kilómetros para toparnos con los Andes, donde en los últimos 15 años muchas veces, durante expediciones culturales, a lomo de mula y por senderos imposibles, buscamos demarcar en algo sus inmensas montañas. Allí las únicas señales humanas conservadas son, apenas, huellas alteradas cada año por las avalanchas de hielo de los glaciares.



"...faltaban otros 1.000 kilómetros para toparnos con Los Andes, donde en los últimos 15 años muchas veces, durante expediciones culturales, a lomo de mula y por senderos imposibles, buscamos demarcar en algo sus inmensas montañas".

En esos viajes hacíamos túmulos de piedras para testimoniar nuestro paso. Pero tuvimos la sensación de no haber dejado traza alguna. En esa imposibilidad, reiteramos la intuición de demarcar el territorio americano, nuestro espacio público.

Esos túmulos-esculturas realizados en el paisaje de los Andes y otros lugares, esas primeras marcas efímeras, fueron quizás los primeros pasos del "Land Art" en nuestro continente, en los hielos de la Antártica o en las selvas tropicales.

La demarcación de esta parte del planeta en los últimos años ha demostrado ser casi impracticable, y ojalá nunca se logre a gran escala porque implicaría serruchos gigantescos para cortar montañas y, por consecuencia, la destrucción final de las ciudades albergadas en ellas. Entonces esas marcas serían un monumento "por deshonor" a la especie humana, orgullosa e invasora.

Sucedió, sin embargo, un maravillosos fenómeno inverso: nuestra conciencia fue demarcada por los desfiladeros andinos y los inmensos ríos cuya fugacidad y, a la vez, formidable fuerza, organizaron nuestro pensamiento.

En este punto habría que saltar de la escultura a la poesía y repetir el

verso de Jorge Te,llier, nuestro poeta del sur:

> **"No son importantes las luces que encendemos día a día sino las que alguna vez apagamos para guardar la memoria secreta de la luz".**

La luz sigue, quizás con más fuerza, pero debemos aceptar una realidad: todo lo que hagamos en escultura usando piedra, madera, hielo, arcilla o bronce, será siempre simple materia en la cual fijamos por algún tiempo nuestra marca.

Lo que hagamos será huella pasajera en la tierra. Huella efímera en el espacio público, en el espacio americano en que nos tocó nacer.

Empero, será siempre importante eso que no podemos ni entender ni explicar: la huella permanente del paisaje en nosotros y, por consecuencia final, la huella de ese paisaje original en nuestra escultura.

Los párrafos anteriores muestran la quilla sumergida de mi manera de pensar y trabajar el espacio con el cual dialoga la escultura. También grafican nuestro espacio público, el de la periferia del sur, como profundamente distinto al europeo o al asiático cuyos territorios están marcados hace muchos siglos por la cultura humana. Creo que toda reflexión en este tema debe tomar en cuenta el vacío cultural de nuestro paisaje, el "no hay nadie" del *Canto General* de Pablo Neruda, cuando habla de Arauco y del paisaje de los Andes del Sur.

Habría que aceptar también el espacio público-paisaje americano. Reviste características de indomable y es mejor dejarlo así, en su categoría de amor imposible, y trabajar en las ciudades cuyo crecimiento las convierten en gigantes, tan desmedidos como el Amazonas y el monte Aconcagua.

"Esos túmulos-esculturas realizados en el paisaje de Los Andes y otros lgares, esas primeras marcas efímeras, fueron quizás los primeros pasos del "Land Art" en nuestro continente..."



Antecedente segundo

Un nuevo espacio

Al espacio público antes referido se suma uno nuevo al cual no se llega ni en camioneta, mula o balsa. Es el fascinante espacio de invención humana denominado Internet.

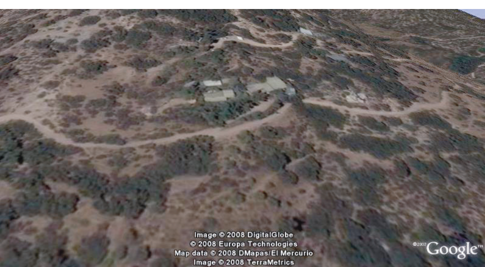


Imagen satelital de la casa-taller de Francisco Gazitúa, situada en la falda precordillerana del Cajón del Maipo, Santiago.

Este espacio virtual resulta tan democrático como la antigua plaza donde cabemos todos. Donde nos encontramos, compramos, vendemos y sabemos las noticias.

En Internet encuentro más información de imagen del paisaje de nuestro continente que aquella que pudiese recopilar durante toda mi vida, con la ventaja de adentrarme, además del paisaje de todo el planeta, a su historia, especialmente a la de su cultura y, en particular, a lo referido a la demarcación escultórica del espacio público, desde la Plaza de Armas de Santiago de Chile al Zócalo de Ciudad de México; del Museo Británico y su biblioteca a toda la literatura; a miles de ciencias que jamás entenderé; y, a toda la música, la pintura, el cine, el teatro, la danza y el video arte.

Con el programa computacional gratuito de un buscador global puedo distinguir el techo de mi casa y de mi taller y las piedras de mi cantera. Incluso algunos puntos fijos en el suelo, que pueden ser niños jugando con los perros.



"Desde la mitad del siglo XX vi crecer a nuestras ciudades a su manera y ello ocurrió más rápido aquí en Latinoamérica porque es el lugar de mayor expansión urbana en el planeta".

Pero esa imagen, capturada por la cámara de un satélite y recibida en mi computador gracias al señalado programa, me entrega sólo información de mi lugar, pero no la alegría de los niños ni las jugarretas de los perros, ni menos las polvaredas en el verano chileno.

Usando el mismo sistema me muevo 7.000 kilómetros en dirección Norte. Hacia el vado de Uruguayaza, donde distingo, en la mitad del río, un punto que debe ser una balsa. Pero en ella no va Irineo y su intuición, ni menos la promesa que, hicimos al río hace 15 años.

Luego de una primera observación a este nuevo espacio público me asiste la convicción que no será en Internet donde cumpliremos la promesa de demarcación hecha con Irineo en el Paraná, porque empiezo a sospechar que en la realidad, mediada por una pantalla, no entra la escultura.

"Lo que hagamos será huella pasajera en la tierra. Huella efímera en el espacio público, en el espacio americano en que nos tocó nacer".



Amplío este punto con una experiencia.

Tomé todas las imágenes de mi trabajo de los últimos 40 años y con ellas alguien me hizo un sitio web (www.franciscogazitua.com). "Por fin estoy en este espacio", pensé.

Miré las páginas y la verdad no me sentí situado en ese nuevo espacio público. No estoy donde todos entraron con cierta decencia. Como los poetas con sus textos, los músicos, los científicos y hasta los pintores. Los escultores mostramos apenas imágenes, reseñas, meros esquemas de nuestro trabajo.

Quise detenerme en este punto clave, que define la naturaleza misma de la escultura, para ahondar más nuestro lado práctico de la misma experiencia.

Cordillera de los Andes es una escultura hecha en una roca de granito de 4 x 4 x 1 metros instalada en Estocolmo. La roca original medía 8 metros de largo y después de cortarla pesaba aproximadamente 30 toneladas. Para sacarla a la luz en mi cantera nos demoramos tres meses luego de excavar un hoyo muy grande y profundo. Conservé la cáscara de la piedra, sin tallarla, porque mostraba el trabajo natural de muchos siglos de acción de los glaciares cuando comenzaron a bajar desde la cumbre de los Andes hacia el océano Pacífico. La intervine sólo por dentro.



Cordillera de Los Andes, escultura de Francisco Gazitúa instalada en Estocolmo, Suecia.

La bajada de la escultura desde mi taller a Valparaíso fue una odisea. La obra cruzó los mares y con una inmensa grúa la instalé en Estocolmo. Todo ese proceso duró cerca de dos años. Al fotografiarla sentí cómo todas esas toneladas de piedra, la acción de los glaciares en su superficie y nuestro trabajo de cantera estaba pasando, en un segundo, a través del lente de mi cámara. Para mí el resultado fue la pérdida de todo eso o casi todo. Hasta el viento helado de Estocolmo y el olor mismo de la piedra se perdió. También la marca de un millón de golpes de puntero y cincel.

Yo sé que todas las artes "desaparecen" en un porcentaje al ser presentadas en Internet. Nosotros desaparecemos un 90%.

En el espacio público-Internet que tanto bien ha hecho a la cultura, nosotros casi no entramos.

La opción es, entonces, la de siempre: seguir en el espacio real, sabiendo que en el espacio público, del cual nunca podremos salir, nos está esperando todo lo perdido en el espacio virtual. Allí, junto con la piedra, está la polvareda de Chile en verano, los niños jugando con el perro e Irineo con su promesa navegando en la mitad del río Paraná.

Al no entrar a Internet, donde todo se mueve, la escultura sigue sola e inmóvil. Parada en la plaza. Esperando, como siempre, la visita de la gente. Quizás de la poca gente habitante del lugar.

Pienso que los seres humanos además de navegar frente a una pantalla de computador necesitan caminar por la tierra, reunirse en las plazas, comprar y vender en el mercado, tomarse un café y seguir moviéndose por las calles. Y ahí los estamos esperando nosotros.

En la virtualidad de Internet hay un espejismo, un vértigo para nosotros los escultores. Si cedemos a él tendremos que cambiarnos de arte. Un escultor debe aceptar que su relación con la gente será siempre arcaica. Uno a uno. Sin prisa. En una temporalidad sin tiempo. Casi desde el otro lado de los muros del tiempo. Inexorablemente inmóviles. Parados en la plaza, mientras todos las otras artes caminan en el espacio sideral y son vistas por millones de seres humanos.



"Cuando el primer mono-hombre puso tres piedras sobre un muerto, comenzó la escultura. Mucho antes de la música o la poesía, mucho antes que el hombre fuera hombre".

Esta detención del tiempo y del lugar, en apariencia la gran debilidad de la escultura, es, paradojalmente, nuestra gran fortaleza.

La escultura siempre ha podido hacer muy pocas cosas y en ese casi no hacer está su fuerza. Porque al fin ni los filósofos, músicos o cineastas pueden hacer lo poco que nosotros hacemos. Ese poco es la demarcación material del espacio real.

Nadie puede cuestionar que desde siempre la función del escultor en la tribu se cumple sólo en el espacio público.

Cuando el primer mono-hombre puso tres piedras sobre un muerto, comenzó la escultura. Mucho antes de la música o la poesía, mucho antes que el hombre fuera hombre.

Cuando el primer ser humano entró en América y marcó con tres piedras los caminos, comenzó la escultura en el continente. En términos simples: la escultura está en la calle o no está.

Mirando desde otro lado, habría que decir que no existe espacio público sin escultura.

En esa realidad real de las ciudades y el paisaje la gente continúa pidiendo esa marca, la huella que el escultor deja con su obra.

Seguirá pasando la historia grande y el arte generando nuevos estilos, pero la función del escultor en la tribu permanece: es, mejor que nadie, un acumulador de material para inmovilizar el tiempo de un hecho grande o pequeño que el grupo humano necesita recordar. Y, más al fondo, la escultura será siempre pie a tierra, una porfiada reconexión con el lado material y el ser humano.

Aclaro un punto con tres preguntas y una respuesta:

¿Por qué se salvan en Internet las demás artes, siendo igualmente reales que la escultura? ¿Cómo entra a Internet el poema *Cordillera del os Andes* de Gabriela Mistral? ¿Cómo entra mi escultura *Cordillera de los Andes* a la misma red?

El poema entra ya revestido de letras y palabras intermediarias. Mi escultura entra escrita en piedra.

Parafraseando la sentencia bíblica: **"Es más fácil que entre una letra por el ojo de una aguja que una piedra por el lente de una máquina fotográfica".**

Por eso la escultura o está en la calle o no está.

Antecedente tercero

Profundos cambios en el espacio público

El centro de la ciudad donde nací, hace sesenta años, era la Plaza de Armas. Constituía también el centro de mi espacio público. Y al centro de esa Plaza estaba el escultor con su estatua.



"El centro de la ciudad donde nací, hace sesenta años, era la Plaza de Armas...Y al centro de esa Plaza estaba el escultor con su estatua".

Esa plaza, como todas las de Latinoamérica, medía, según las normas de Indias, una cuadra por una cuadra y la estatua no podía ser mayor al denominado "tamaño heroico": un tercio superior al tamaño natural de la figura humana. Contando caballo, jinete y base, la obra nunca superaba los 6 metros de altura y los materiales obligatorios eran bronce o mármol.

Pero, además de la estatua, la presencia del escultor se notaba en las escalinatas de piedra por él diseñadas y talladas; en la fuente donde el agua salía a través de la boca de figuras esculpidas; en los escaños de piedra o fundidos en que nos sentábamos con mi abuelo; en las campanas de la iglesia, cuyo tañido me despertaba; en los relieves, rostros y figuras de todos los santos; y, en cada altar mayor o menor del templo situado en un costado de la plaza.

Poco más allá, en el mercado de abastos, estaba la escultura de una alegoría de bronce de la diosa de las verduras, y a siete cuadras de la plaza se situaban los dos cementerios y sobre cada tumba, de cada uno de mis muertos, había una escultura.

Desde la mitad del siglo XX vi crecer nuestras ciudades a su manera y ello ocurrió más rápido aquí en Latinoamérica porque es el lugar de mayor expansión urbana del planeta. Paralelamente, el funcionalismo arquitectónico eliminó todo elemento no estructural en la construcción. El Artdeco en los años '40 constituye la última sobrevivencia de la escultura aplicada a los muros de la arquitectura pública.

En esa misma época comienza a terminarse la "fiebre estatuaria" con predominio en el mundo durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta principios del XX. También se extingue su sensibilidad operática. Consecuencialmente, la escultura se limpia de todo elemento decorativo y sensiblería.

Las escuelas de arte de ese tiempo educaban escultores para el espacio público de la ciudad del siglo XIX. Los programas de estudio, como los de la Universidad de Chile, por ejemplo, eran copia exacta de los de L'Ecole Des Beaux Arts de París que, a su vez, fueron derivados, sin cambios, de la Academia de Florencia estructurada por Giorgio Vasari bajo inspiración de Miguel Ángel.

Pero la transición duró en la realidad los primeros cincuenta años del siglo XX. Advino después un cambio total en las dimensiones y manera de pensar las ciudades: la Plaza de Armas y el Mercado en 50 años fueron desplazados por múltiples y enormes Shopping Center, y la velocidad de observación de la realidad evolucionó porque se pasó desde caminar o trasladarse montado sobre un caballo, o en un carruaje tirado por uno de estos animales, al moderno y rápido automóvil. Así, los tamaños y la escala escultórica debieron alterarse de manera drástica. Cualquier luminaria pública o privada se levanta hoy a una altura mínima de 12 metros. Lo mismo sucede con letreros de publicidad callejera: sobrepasan los 20 metros de altitud.

También advertí cómo las plazas de una cuadra por una cuadra (1,4 hectáreas) fueron reemplazados por los espacios exteriores de los shopping, iguales o superiores a 8 ó 10 hectáreas, y donde una escultura de 6 metros no se ve en medio de los miles de vehículos estacionados y gente

con caminar apresurado por la ansiedad de comprar. A lo anterior se suma otra situación: el contorno de las antiguas plazas de ciudades también está convertido en estacionamiento de automóviles, donde, además, sobresalen letreros gigantes o carpas enormes instaladas temporalmente para vender productos o realizar actividades diversas.

Debo confesar no haber entendido al principio el cambio pero, poco a poco, comenzó a fascinarme. Hay gran fuerza en ese movimiento permanente. Este nuevo espacio también provee una irreverencia en el color, un anonimato garantizado para la escultura entre los miles de objetos de múltiples materiales moviéndose en un cambio constante, un anonimato también para el interlocutor, apenas uno en un millón.

Pero ¿qué pasaba con nosotros los escultores mientras la ciudad cambiaba sin pedirnos permiso?

Antecedente cuarto

Del mundo académico a la calle

Entre los años '40 y '60 desaparece totalmente la demanda de estatuas y se acaban los grandes talleres de escultura dedicados por siglos al "monumento", los mismos que pierden el poco trabajo en aplicaciones arquitectónicas. Y los cementerios comienzan a cambiar hacia el esquema norteamericano y se transforman en grandes espacios de pasto, libres de figuras esculpidas.

Los viejos estatuarios sufren una muerte lenta. Los jóvenes de entonces nos reciclamos en las facultades de arte de las universidades, en ese tiempo financiadas por el Estado. Las galerías casi no existían.

Señalo aquí un cambio fundamental: los escultores desde siempre dependíamos en nuestro trabajo de "un pedido" y después de 30 mil años de encargos, pasamos a ser financiados por las universidades.

Los escultores cambiamos de campo. Dejamos el espacio público y entramos al espacio académico. En esa época entré a la Facultad de Arte de la Universidad de Chile.

Las universidades de la periferia mandaban a los escultores jóvenes becados a Europa, Francia o Inglaterra. Así nos vinculábamos con las vanguardias escultóricas de turno que, desde muy antiguo, estaban asociadas

al mundo académico: Antoine Bourdelle y Ossip Zadkine, a La Grande Chaumiere, en París; y, en Inglaterra, Henry Moore a la Universidad de Leeds y al Slade School of Fine Art; y, Antonhy Caro, al Central Saint Martins College of Art and Design de Londres, por mencionar ejemplos.

Todo acontecer en escultura durante esa época ocurre al interior del mundo académico donde se crean grandes talleres. La difusión de los cambios se produce a través de publicaciones hechas por los departamentos de Teoría del Arte de las universidades.



Henry Moore, considerado como el escultor inglés más importante del siglo XX. Su obra ha ejercido una fuerte influencia sobre la escultura figurativa contemporánea.

Las vanguardias, por lo general, se gestaban en las universidades. Los alumnos buscamos en esa época formarnos en escuelas con maestros liderando alguna de ellas. Las triunfantes otorgaban a sus adherentes pasaporte para las galerías. El joven escultor hacía carrera académica y trabajaba arduamente para mantener su escuela en esa posición de avanzada.

El problema del escultor de antes fue siempre estar o no estar en la plaza. Pero todo cambió y el problema, en ese momento, fue estar o no estar en la vanguardia.

Yo sé que en esa época los escultores perdimos el interlocutor-gente, que otras artes nunca extraviaron, como la literatura y el cine. Sin interlocutor y mandante perdimos la función y nuestro cuello quedó en manos de docentes *full time* (buenos o malos). Sin mayor práctica personal en artes visuales, estos administradores a la larga se hicieron cargo de las escuelas de arte. Y ahí nos quedamos pasivos. Sin decir nada. Sin discusión. Aceptando el hecho y la realidad. Los escultores nunca fuimos buenos políticos. Nuestro oficio demanda infinita cantidad de horas en el taller, razón por la que Rodin aconsejaba: "No pierdas tiempo en discusiones con políticos del arte. Si lo haces, nunca tendrás tiempo para hacer tus esculturas".

Sin embargo, nuestros presupuestos de cátedra, los más elevados, comenzaron a ser reasignados a otros departamentos y, finalmente en los años 90, vi desaparecer los talleres de escultura en la mayoría de las escuelas de arte del mundo. Pero también me di cuenta del retorno de los escultores a la calle, de donde nunca deberían haber salido.

A mi juicio, la crisis de la escultura en el mundo académico se produce porque antes habíamos perdido la calle.

La perdida de legitimidad en el mundo académico fue el último empujón de un efecto dominó iniciado mucho antes, cuando nuestro arte comienza a complicarse hasta hacerse incomprensible para la gente común entre la cual se hace profundamente impopular.

Perdimos el diálogo que por muchos siglos mantuvimos con la gente, nuestro interlocutor. Por tanto, habíamos perdido, también, nuestra función social y, consecuentemente, nuestra fuerza y sentido. Incluso al interior del mundo del arte.

Cuento mi experiencia en el tema.

Me tocó actuar durante la década de los '70 y hasta mediados de los '80 en las vanguardias de escultura abstracta en Londres, teniendo como punto central de investigación trabajar sin ningún referente y menos con un interlocutor, y sin consideración alguna al espacio circundante de la obra. Ahí vi cómo el lenguaje escultórico se transformó en un idioma para "no decir". Así, quien decía menos era el mejor artista. El camino fue la creación de lo insólito, de lo nunca visto.

Si bien creamos una nueva escultura, nunca vista, también creamos un arte incomunicado. Al final, retórico.

Todas las demás artes cruzaron, en algún momento de su historia, por una fase experimental. Todas se apartaron de la realidad. Pero todas volvieron rápidamente a ella. Un ejemplo está en el cine de esa época. Nosotros, en cambio, nos demoramos demasiado y, lo que es peor, recogimos un lastre de personas ajenas al campo escultórico que terminó hundiéndonos la barca.

En mi caso particular, estando muy bien situado en las galerías, después de ocho años como profesor involucrado en la discusión académica e investigación en el tema de la escultura construida en el Central Saint Martins College of Art and Design, donde se gestaron todos los movimientos escultóricos de Inglaterra entre los años 65 al 85, y luego de una etapa de experimentación pura, sin haber mirado durante años la calle o una plaza, y de batallas con otras vanguardias, comencé a sentirme asfixiado por tanta política académica, tanta controversia estética pero, más que nada, por tanta escultura desde la escultura. Entonces renuncié a mis trabajos como profesor, vendí mi casa de Londres y volví a Sudamérica, a Chile.

Chile para trabajar tranquilo en el día y dormir en la noche bajo la Cruz del Sur.

Chile, país terminal, última parada del tren.

Me encontré de nuevo con los Andes. Estaban donde mismo. Más grande que nunca. Me fui a vivir entre sus piedras y desde allí miré mi ciudad de Santiago. Había crecido al doble, poblada por gente amable que, parecía, no haber escuchado nunca la palabra escultura.



Poco después estaba parado sobre una balsa, en la mitad del río Paraná, con mi amigo Irineo García y con una promesa que trato de esclarecer en este escrito.

Santiago había cambiado. Quise volver a mi Universidad de Chile, de donde fui exonerado en 1973 por razones políticas, pero la Facultad estaba en manos de artistas y teóricos conceptuales y no me dejaron entrar. Supe que en Londres mi vanguardia había sido reemplazada por otra.

Acepté en paz la balsa moviéndose en el río, como forma de vida, más allá de la estética y la filosofía del arte. La vieja balsa de nuestra periferia del sur, en la que sigo navegando mentalmente mientras escribo.

"Me encontré de nuevo con Los Andes. Estaban donde mismo. Más grande que nunca".

Fueron esas aguas las que, lentamente, lavaron de mi cabeza y alma toda la angustia acumulada en la guerra de las vanguardias.

Volví a la calle, a una ciudad nueva inmensa y caótica para la cual no habíamos sido formados ni por los viejos maestros académicos de la estatuaria ni por las vanguardias de la mitad del silgo XX.

Antecedente quinto

Los simposios y la calle

Al salir del mundo académico los escultores estábamos en la calle y sin financiamiento.

Había que cambiar de escala y materialidad. Los primeros ensayos los había hecho antes en Europa. Desde 1979, en roca durante un Simposio en Yugoslavia. Luego en Oxford. Finalmente, por años en Croacia, donde fundé una Escuela de trabajo en piedra a gran escala.

Creo sinceramente que los simposios fueron en esa época para mí y todos los escultores el primer paso hacia el trabajo a escala mayor en el paisaje o la ciudad. Constituyeron las instancias iniciales donde nos juntamos a compartir teoría y práctica durante tiempo prolongado.

Los simposios nos dieron las primeras armas para comenzar a traba-

jar en la calle.

Fueron también las primeras oportunidades para conversar con miles de personas que nos veían y nos siguen viendo en la gestión y trabajo de construir nuestras esculturas.

Allí comencé de nuevo a mirar la cara de mi interlocutor: la gente.

En los simposios hicimos nuestras primeras esculturas grandes que quedaron en las calles dialogando con la gente desde su materialidad silenciosa.

En los simposios hicimos también nuestros primeros contactos con periodistas culturales. Comenzamos a entender que una escultura instalada en la calle era siempre noticia. Aprendimos una buena manera de entrar desde la calle a los espacios periodísticos culturales.

"Los simposios nos dieron las primeras armas para comenzar a trabajar en la calle"

A la fecha de este escrito he organizado catorce simposios. El realizado en el Centro Experimental "La Perrera Arte", en 1991, era el cuarto en Chile. Este tipo de encuentros puede presentar problemas, porque las esculturas se hacen muy rápido, particularmente en el último tiempo donde se extienden sólo por dos semanas. Los míos al principio duraban dos meses. También se les puede criticar por la poca discusión teórica, pero es indudable que fueron el primer paso, y lo siguen siendo, para reposicionar las esculturas en el espacio público.



Antecedente sexto

Escultura y corrientes postdadaístas

El cambio de estatuaria a escultura en el espacio público produjo la crisis más dramática sucedida a nuestro arte en toda su historia. ¡Bendito cambio, al cual todos los escultores contribuimos!

Fue posible cambiar la presencia del escultor en la ciudad o en el paisaje desde la antigua estatua a la contemporánea escultura pública.

El gran problema fue el desencuentro del mundo de la teoría del arte y la escultura. En esta nueva aventura de restaurar la escultura en la calle no nos acompañaron los intelectuales.

Esta fue una lucha que dimos los escultores solos.

Muy pocos teóricos, salvo algunos como Lily Kasner, en México; María Amelia Bulhoes, en Brasil; Milan Ivelic, Alberto Pérez, Enrique Solanich y otros, en Chile, escribieron sobre escultura en esas décadas. Desde el año 1985 la escultura quedó datada como una sobrevivencia del pasado, sólo sostenida por la vocación porfiada de algunos artistas.

Los teóricos del arte, mayoritariamente en Latinoamérica, se plegaron a las corrientes postdadaístas.

La escultura con los escultores adentro, vivos, fue enterrada como un área marginal de las artes visuales. Casi una artesanía. El ostracismo de la escultura-obra fue exclusivo de algunos teóricos del arte como Justo Pastor Mellado en Chile y Aracy Amaral, en Brasil, por nombrar sólo dos.

En Gran Bretaña, John Edward Mckenzie Lucie-Smith reeditó su libro *Movimientos artísticos desde 1945,* donde en la segunda edición borra las vanguardias escultóricas de los '80 y las reemplaza por las conceptuales.

Lo increíble, y este es un punto para reflexionar, es que desde nuestra tumba seguimos trabajando sin preguntarle a nadie. Y puedo decir que en mi ciudad, y en muchas otras del mundo, la escultura fue finalmente el arte visual con más y mejor presencia actual en el espacio público. A la vez fuimos capaces de producir un salto cualitativo en la investigación del lenguaje escultórico ampliándolo, tanto en el uso de infinitud de materiales nuevos, como en una escala nunca vista antes.

La escultura se hizo y se sigue haciendo en los últimos veinte años fuera del sistema teórico oficial de las artes.

Después de veinte años de este exilio creo que es tiempo de hacer algunas preguntas: ¿Sigue la escultura desterrada del sistema de las artes? ¿Cuáles fueron y siguen siendo los argumentos para borrarla? ¿Cuáles eran los argumentos definitivos, para despojar al género humano de un arte, la escultura, que lo acompaña hace 30 mil años?

Siempre desde la calle, otras preguntas serían: ¿Dónde está en la ciudad la obra de los artistas visuales de las vanguardias que siguieron? Durante más de veinte años fundaciones y universidades financiaron este nuevo arte experimental ¿Dónde está la marca de sus cultores en las ciudades? ¿Dónde está el dinero que todos pagamos en impuestos para financiarlo?

La verdad es que no hay obra vanguardista significativa en el espacio público real, pero sí mucha y muy buena en el espacio virtual.

Se llevaron nuestros talleres y cátedras de escultura. A cambio de eso prometieron una presencia nueva de las artes visuales en los espacios de la ciudad, lo cual nunca ocurrió. Al final, nos dejaron sus tesis escritas en complicadísimo castellano.

El taller que suprimieron en las facultades de arte era el lugar donde el futuro artista visual daba sus primeros pasos en la manipulación de la materia como lenguaje. Sin esta familiaridad mínima no puede haber presencia de las artes visuales en el espacio público.

Las vanguardias teóricas de esa época fueron también archivadas por las que le reemplazaron, que siguieron, a su vez, cambiando cada cinco años. Algún tiempo más tarde algunos de esos vanguardistas estaban en posiciones opuestas a las que sustentaban.

Las deudas del pasado no las paga nadie ni en la historia grande ni en la historia del arte.

Escribo esto porque las artes visuales de esa época disfrutaron de los privilegios de vivir en un mundo de especialistas, protegidas dentro de galerías estatales y museos, con financiamiento del Estado y de fundaciones y absolutamente alejadas de la gente. Yo y muchos otros escultores decidimos no aceptar tales prerrogativas que, al final, amenazaron de muerte a la escultura.

A estas alturas me detengo a describir lo que entiendo por escultura:

> **"Una acumulación de materia móvil o inmóvil por agregación o sustracción. Cualquier manifestación de la materia. Hielo, plástico, acero, luz, cristal, madera, basura, entre muchas otras, manipuladas por el ser humano, que no agrega ni una sola palabra ni texto para explicarla. Una acumulación de materia que tenga la coherencia suficiente y capacidad de comunicar una verdad o hecho, en forma entendible y transparente para otros seres humanos".**

La escultura es un lenguaje cuya palabra es la materia.

La escultura es un lenguaje independiente, no traducible a otros lenguajes y que no requiere del auxilio de ningún otro lenguaje para ser explicada. Un espectador de escultura no necesita una tesis, del tamaño del directorio telefónico, para entender lo que el escultor quiere decir.

"La escultura es un lenguaje independiente, no traducible a otros lenguajes y que no requiere del auxilio de ningún otro lenguaje para ser explicada. Un espectador de escultura no necesita una tesis, del tamaño del directorio telefónico, para entender lo que el escultor quiere decir".

"Mi lucha de todos estos años ha sido a favor de recuperar la democracia para la escultura y hacer de ella un arte transparente y legible, un arte "para todo espectador".

Mi lucha de todos estos años ha sido a favor de recuperar la democracia para la escultura y hacer de ella un arte transparente y legible, un arte "para todo espectador".

En esta descripción caben todos los escultores, del primero al último. Los del Museo Antropológico de México, las buenas estatuas del pasado, la columna infinita de Brancusi o un árbol de botellas de plásticos de Irineo García y toda la escultura libre del futuro.

Creo también que la escultura existe y se mantiene porque hay seres que vinieron al planeta a hacerla y cumplen esa función en la tribu que también necesita de ella.

El escultor es un servidor tan necesario como el ingeniero, el chacarero o el médico.

Antecedente séptimo

Teóricos

Creo que debo hacer algunas precisiones acerca de cómo entiendo la función de los teóricos de las artes visuales.

Para mí son absolutamente necesarios para el desarrollo de la escultura.

Los críticos de arte son especialistas en ver lo que nosotros no vemos y por estar demasiado envueltos en la práctica también defienden nuestra posición frente a otros teóricos. Para a ellos todo mi agradecimiento.

Los historiadores del arte fueron siempre nuestros guías en los laberintos del pasado. No hay paso en el futuro sin su simultáneo paso en el pasado.

A los estetas los aprendí a querer mientras hacia mi Licenciatura en Filosofía, antes de ser escultor. Ellos trabajan la parte más iluminada de la filosofía.

Son ciertamente necesarios los oficios y generalmente se emplean teóricos especializados, como museólogos, promotores de arte, curadores, galeristas, directores de escuelas de arte y museos y conservadores de patrimonio cultural, entre otros.

Todos ellos son y han sido absolutamente necesarios en el desarrollo de las artes visuales.

El problema está en la relación de la teoría del arte con la práctica y gestión de las artes visuales y los artistas que las producen.

Creo que la obra de arte surge fundamentalmente del proceso de trabajo personal del artista. En ese proceso el teórico tiene derecho a voz, pero no a voto. El trabajo del teórico es complementario pero, no decisivo.

Como muchos teóricos y curadores de la academia postdadaísta sostienen, ellos se conciben como autores de los artistas y, por consecuencia, del arte producido por éstos. De paso se permiten asumir la doble condición de intermediarios entre el artista y su público y, a la vez, seleccionadores con derecho a mostrar una y no otra parte de la obra.

Este predominio absoluto del intelectual sobre el artista visual, que parece ser la norma vigente, ha ido moldeando con los años un tipo de artista persecutor de curadores y teóricos con miras a tener la oportunidad de ser descubierto y la "opción" de, ojalá, poder exhibir, al menos, parte de su producción.

Ese es un personaje en busca de autor.

Es un artista mirando hacia el mundo teórico. Ni siquiera al del arte y menos en el sentido contrario, hacia el mundo-mundo, hacia la calle, hacia la gente.

Un tipo de artista, cuyo interlocutor profundo es un teórico, y cuya producción artística adquiere validez en la medida de la calidad de las relaciones teóricas que produce o la propuesta teórica adjunta generada por la obra.

Un artista que tiene como interlocutor principal un intelectual, será siempre un mal artista.

Será un artista con la cabeza llena de ideas que difícilmente comprende, por carecer de la formación adecuada. Los artistas estudian arte, no antropología o filosofía.

Será un artista tratando de aparecer inteligente y con la boca llena de palabras difíciles.

Resumiendo: pienso que en la relación artista-teórico estos últimos están "pasados de la raya", aunque tengo la confianza de que siempre habrá ocasiones para reestablecer una relación sana con ellos.

Antecedente octavo

Docencia en el nuevo escenario (Año 1985 en adelante)

Mi vida de escultor podría compararse a la de un soldado en batalla. La parte dura de mi guerra no fue el gran cambio de la estatuaria a la es-

cultura, donde colaboré con gran alegría. El momento más complicado lo constituyó nuestra salida del mundo académico y la pérdida de nuestro centro de investigación y reflexión y lugar para formar a las nuevas generaciones de escultores.

Nos fue bien en la calle. Pero mientras la escultura alcanzaba su *boom* en el espacio público vimos morir lentamente los más importantes departamentos de escultura, a cambio, como ya lo he señalado, de un nuevo arte público que prometieron y nunca llegó. Fue una etapa difícil para quienes resistimos.

Los escultores siguen naciendo. Lo sabemos porque cada año llegan a nuestros talleres dos o tres jóvenes silenciosos, como lo fuimos todos al empezar. Con habilidades natas para expresarse a través de cualquier material: arcilla, basura, tallado, cristal, luz o metales. Ellos seguirán aproximándose a los talleres de los escultores. Lo sabemos en Colombia, México, Canadá o Alemania. Se acercan buscando maestros ausentes en las Facultades de Artes Visuales. Escudriñan técnicas y tendencias. Pero, en el fondo, están tras una fe que no encontraron en las universidades. Quieren averiguar, con sólo mirarnos trabajar, si la escultura existe o no y si vale la pena dedicarle la vida.

El problema de la docencia es un tema duro para nuestra generación. Cuando comenzamos, la escultura era un arte central en el sistema de las artes. Para los jóvenes de hoy es un arte casi inexistente en el mundo docente. Cuando yo empecé en la Universidad de Chile, la Facultad de Bellas Artes empleaba como profesores a 24 escultores en sus escuelas de Diseño, Artes Aplicadas y Bellas Artes. A la fecha de este escrito, noviembre de 2006, sólo trabajan allí cuatro.

Un arte sin docencia adecuada no se renueva y muere.

Nosotros recibimos la escultura hace 40 años con cátedras sanas y llenas de energía. Después de todos estos años estamos entregando a las generaciones futuras escasas escuelas recién comenzándose a levantar.

Pienso como tarea urgente conversar el tema, aún con el peligro de hacernos de enemigos. Pero lo peor sería permitir esta muerte lenta sin haber dicho una palabra.

Y una pregunta: ¿Por qué la mayoría de los escultores ha permanecido en silencio viendo como el sistema docente de su arte se va por el desagüe?

Yo no sé si estoy en la verdad. Si sé que estoy en la balsa de Irineo, en la mitad de la corriente, y ahí no puedo mentir.

Tengo que decir aquí que actualmente la escultura no tiene legitimidad ni en el mundo teórico ni en el docente.

¿Dónde vamos a formar a los escultores jóvenes? ¿Dónde están los teóricos necesarios para seguir adelante? ¿Dónde está la crítica de arte? ¿Dónde está la evaluación académica de nuestro trabajo de los últimos años?

Antecedente noveno

Escala

Paso ahora a la parte positiva y relato mi experiencia en el trabajo a gran escala, mis aciertos y también los problemas enfrentados.

A mediados de los años '80 empecé a trabajar a escala-espacio público. Se me plantearon muchos problemas con la nueva ciudad. Comencé con la escala cuerpo humano del escultor a 1.80 metros de altura. Lentamente pasé a 5 metros y luego a 7, 11 y hasta 40 metros. Pero eran simples agrandamientos de las esculturas de pequeño formato. Por eso las mías, en ese tiempo, adolecieron del mismo mal que afectó a los escultores de la misma época, como Henry Moore. Sus obras grandes eran las mismas pequeñas pero, al decir de los críticos, "con más aire adentro".

A todos nos costó años comenzar a pensar en gran escala. Incluso sabiendo de la exigencia de una pequeña maqueta, necesaria para ser mostrada en concursos públicos o en simposios. Fue difícil producir el cambio no sólo desde el punto de vista visual, sino también estructural. Por ejemplo, la misma dosificación proporcional de materia en una pieza cuyo tamaño se agranda 5 o 6 veces, lleva al colapso. Un cambio de escala implica necesariamente un cambio de herramientas, como las grúas. Pero, lo fundamental era asumir la nueva forma de manipular la materialidad.

En este esfuerzo de manipulación estructural al fin logré, poco a poco, agrandar mi taller. Eso me tomó al menos diez años y fue, recién entonces, cuando pude hacer los cambios necesarios en la escultura, ya hecha a gran escala, actuando como escultor y no como arquitecto, en el sentido de realizar la obra personalmente y no por terceros siguiendo el diseño en un plano. Esta apropiación total de la escultura, en su escala definitiva, me permitió intervenir en los lugares de emplazamiento.

A los problemas inherentes al tamaño se vino a sumar el desconocimiento del lugar donde la obra será instalada. En mis últimas esculturas grandes he debido trabajar con un espacio, sólo existente en los planos de los arquitectos y proyectado para crearse en dos o más años.

El 90% de las veces la escultura pública es una apuesta donde casi no tenemos información. Sólo contamos con líneas en planos y algunos esquemas tridimensionales en la pantalla de un computador, más la explicación de los arquitectos e ingenieros e informes de resistencias de losas y cálculo de fundación. Por esto, una vez instalada la escultura, me dejo siempre la posibilidad de hacer modificaciones.

En los nuevos espacios la escala mínima es de 7 metros y la normal de 20 metros de altura. El escultor debe tener sangre fría, apostar a 30 o 40 toneladas de material y ser capaz de hacer los cambios necesarios en el lugar de emplazamiento.

Antecedente décimo

Financiamiento

El cambio de escala exige tamaño grande en la materialidad y grandes costos. Descontando los honorarios del escultor, que deben mantenernos a nosotros y familia durante el tiempo de la ejecución, están los costos de materiales, transporte, mano de obra, taller, energía, fundaciones e instalación.

Así, en los últimos años he debido compartir mi tiempo de investigación escultórica con un tiempo de gestión empresarial, mediana o grande, dependiendo del tamaño de las esculturas.

Organicé un equipo de ayudantes con los cuales he establecido una relación de lealtad, manteniéndolos en los períodos de baja y, a veces, trabajando a doble jornada en períodos de urgencia. El ingeniero calculista ha sido pieza fundamental del equipo, así como el transportista, el operador de grúa y el contador.

Por otra parte, junto con establecer buenas relaciones con mi banco, como cualquier empresario, me conecté con promotores de arte público, en Chile, por vía de la galería con la cual nos hemos ido especializando en escultura a gran escala, y en el extranjero, relacionándome con profesionales vinculados a la empresa privada, particularmente firmas de arquitectos.

De mi experiencia como escultor en el espacio público puedo decir que atrás quedó en mi vida la escultura "de buhardilla" y la estética romántica. La escultura pública exige de nosotros toda la sensibilidad y finura escultórica, mucho tiempo dedicado a la investigación y una inmensa cultura para relacionarnos con las demás artes en términos multidisciplinarios. Pero también demanda, a la vez y necesariamente, desarrollar sin miedo nuestro lado empresarial.

Cada vez que aceptamos hacer una escultura en el espacio público somos empresarios.

Antecedente decimoprimero

Costo y uso del espacio público

La escultura pública vive desde el principio en lugares públicos donde el terreno tiene un altísimo costo. Por eso, siempre está en riesgo de ser trasladada de lugar.

Ese problema no existe en parques o plazas donde la escultura tiene un lugar garantizado desde el principio y por tiempo prolongado. El riesgo está latente en espacios de gran valor comercial. Al caso, narro mi experiencia con mi obra *Esmeralda*, de 25 x 33 x 15 metros, creada para un gran centro comercial en Santiago. Trabajé en ella teniendo como referente la navegación en el Océano Pacífico. Y fue hecha para ser emplazada en una gran plaza de 200 x 150 metros. Al cabo de un año estaba rodeada con toda suerte de carpas de promoción de productos, pequeños stand comerciales e inmensos letreros.



Esmeralda, escultura de Francisco Gazitúa, "estacionada" en un mall de Santiago.

Hoy, el lugar de emplazamiento varía mucho más que la escultura. El viaje constante de éstas no es nuevo. Todas las obras de Belvedere en el Vaticano, independiente del viaje original de Grecia a Roma, fueron transportadas en carreta a París a través de Los Alpes y su estadía en esta ciudad fue tomada por Napoleón como botín de guerra. La única de estas esculturas que permaneció en su lugar fue el *Marco Aurelio*, en la Plaza del Capitolio. (La estatua ecuestre del Emperador Romano creada hace mil ochocientos

"Las esculturas nos pertenecen mientras las gestamos y hasta el día de su instalación. Después son de estas ciudades de Latinoamérica que corren libres hacia el futuro. Yo las dejo irse. Que sigan el mismo camino, el camino que tomamos después de salir de los museos, universidades y vanguardias. El camino de la calle: 'La maestra calle', tal como es: soberana y libre".

años fue removida de dicho lugar, donde permaneció 450 años, en 1981 luego de que un atentado terrorista la afectó dejando al descubierto los daños ocasionados al bronce por el paso del tiempo y la 'lluvia ácida' de Roma, consecuencia de la contaminación ambiental. A partir del 23 de diciembre de 2005 se exhibe la obra original en los Museos Capitolinos y una replica ocupa el sitial externo asignado por Miguel Angel. N. de los A.)

En lo señalado anteriormente hay una enseñanza: la escultura no puede ser realizada solamente para un lugar. Pienso, por experiencia, que ésta debe tener una intención clara en su discurso para encontrar el espacio adecuado. Una buena escultura genera, por fin, su propio lugar así como un libro encontrará su propio interlocutor.

Un segundo punto es que no podemos detener el crecimiento y la evolución de las ciudades fijando en ellas como clavos nuestras esculturas.

Vuelvo a la balsa y mi intuición de movimiento.

La escultura pública de las ciudades de hoy, pienso, está en un río mucho más vivo y correntoso que el Paraná. Y eso me gusta.

Las esculturas nos pertenecen mientras las gestamos y hasta el día de su instalación. Después son de estas ciudades de Latinoamérica que corren libres hacia el futuro. Yo las dejo irse. Que sigan el mismo camino, el camino que tomamos después de salir de los museos, universidades y vanguardias. El camino de la calle: "La maestra calle", tal como es: soberana y libre.

Antecedente decimosegundo

Escultura pública de por sí conservadora

La mayor presencia de la escultura en el espacio público me proporcionó como artista una ración inmensa de oxígeno y libertad y autonomía en mi diálogo permanente con el público. Pero, a la vez, limitó mi libertad para investigar, entre otros factores, por los inmensos costos en tiempo y trabajo demandados por una obra de gran formato.

Por eso la escultura pública es de por sí conservadora. Acepta un mínimo porcentaje de pequeños cambios y ninguna posibilidad de ocurrencia de colapsos, porque significaría inseguridad para mucha gente. Y ensayar con nuevos materiales no probados resultaría imposible. Ningún patrocinador lo aceptaría en su espacio público.

Algo parecido ocurre con el promotor de arte público. Este normalmente vende a "su escultor" como marca registrada, con un estilo conocido, como un producto de primera clase en el mercado que da prestigio con su sola presencia. Y esa marca no puede cambiar en el espacio público cada cinco minutos.

El riesgo mayor que siempre corro en el espacio público es convertirme en artista comercial y mi lucha íntima es no repetir una receta, aunque sea siempre en mi obra "más de lo mismo".

Debo confesar que hay un diablo grande amenazando constantemente a la escultura pública contemporánea. Todo el sistema, como está planteado, lleva a "más de lo mismo". Yo sé que la gente en la calle pide lo contrario. Creo que en este punto debemos emplear toda nuestra inteligencia para salir del *impasse*.

Creo que solos no podemos. Necesitamos con urgencia una crítica dura e inteligente que considere las condiciones prácticas de gestión, emplazamiento y lenguaje de nuestra escultura de la calle.

Antecedente decimotercero

Conmemoración

La conmemoración sigue siendo uno de los pilares de la escultura en la calle. Pero este es un punto que nadie se atreve a tocar por temor a ser tildado de reaccionario.

La conmemoración se identificó con la estatua. El vocablo *estatua* viene del latín *statua*, con el significado, en arte, de permanecer de pie. La estatua está ahí de pie, con gesto y mirada estatuaria, con los mismos gestos de la estética romántica que se usaban en la ópera, pero congelados en bronce.

Los primeros en reaccionar contra la conmemoración de carácter operática fuimos los propios escultores. Cito a Rodin y a Brancusi.

Los burgueses de Calais, de Auguste Rodin, guarda la memoria al escritor Honoré de Balzac y cinco héroes.

Columna infinita, de Constantin Brancusi, conmemora. Es un monumento a los héroes de guerra en Rumania, su país. Y constituye la primera escultura monumental abstracta, no estatuaria, en la historia de la escultura. Tiene 30 metros de altura.

Conmueve en Rotterdam el *Monumento a la destrucción de la ciudad de Rotterdam* del ruso-francés Ossip Zadkine. Recuerda el bombardeo nazi. Y he recibido en mi correo electrónico las bases de un concurso para una gran escultura, en Oslo. Busca guardar la memoria de las víctimas del tsunami del 26 de diciembre de 2004 en Asia Sur-Oriental.

Hace diez años realicé en Santiago de Chile, junto a Nemesio Antúnez, el *Memorial de los Detenidos Desaparecidos*. Es mi escultura más querida y el lugar más importante para guardar la memoria de la tragedia que vivió mi país durante la dictadura.



Los burgueses de Calai escultura de Auguste Rodin. Representa a seis burgueses que en 1347, en el inicio de la Guerra de los Cien Años (1337-1453), ofrecieron sus vidas para salvar a los habitantes de la sitiada ciudad francesa de Calais. Fue inaugurada en 1895, diez años después de ser encargada al artista.

La conmemoración estatuaria se acabó, o comenzó a acabarse, a principio del siglo XX, beneficiándose con ello la libertad artística de todos los escultores. Pero no terminó su función como gran guardadora de la memoria en el espacio público.

Estoy de acuerdo en que había que limpiar el campo escultórico de tanta subyugación a literatura de folletín, de tanto gesto heroico, tanto bigote, tanto sable. Teníamos que liberarnos de la "estatuamanía" y lo hicimos. En el siglo XX todos colaboramos con la limpieza y convertimos la escultura en un arte independiente de cualquier condicionamiento de los mandantes de turno.

Refugiados en las universidades, que nos pedían sólo investigación, la escultura quedó por fin como una forma de arte grande que no le pedía prestado nada a nadie para vivir.

Pero, por otra parte, creo que de tanto limpiar nos quedamos con un arte aséptico, una verdadera clínica, fuera del diálogo social.

Al volver al espacio público me di cuenta de que nos estaban esperando. Volvimos a la conmemoración y recuperamos nuestra función histórica como guardianes de la memoria en la materia. Pero debimos ensuciarnos las manos de nuevo.

Antecedente decimocuarto

Estatuaria

Después de contar mi experiencia en el tema de la conmemoración y rescatarla en su fondo como una de las funciones permanentes de la escultura, me adentro más profundamente en el basurero de la historia del arte donde nosotros mismos arrojamos la estatuaria. Mi impresión después de dar una vuelta por la ciudad mirando estatuas, es que hay una parte de este "muerto" que goza de "buena salud".

En algún momento del siglo XX los escultores perdimos la claridad del discurso. Esa continuidad entre público y artista establecida desde su origen por la estatua, fue un desafío que los escultores del siglo XX no logramos igualar.

Con lo anterior me estoy refiriendo a la relación con ese público que mandaba a hacer la escultura, que juntaba el dinero y proponía el marco y las condiciones dentro de las cuales el mensaje del escultor se movía. Ese mensaje era conversado a través de visitas al taller del artista durante todo el proceso de gestión de la obra y, finalmente, público y escultor la instalaban en la plaza.

Narro mi caso particular. Partí poco a poco en mi soledad del sur a concebir mis esculturas como grandes estatuas, agregando, eso sí, toda la libertad de lenguaje recogida en mi participación con las vanguardias. Así *Rueda del Lamarhue* es un monumento al regadío chileno. *Esmeralda* es un monumento al buque más emblemático de Chile. *Aeropuerto* es un monumento a los aeronavegantes. Finalmente, mientras escribía este texto, en Toronto, Canadá, gané un concurso "en las ligas superiores" para una gran escultura. Yo mismo propuse un monumento a los navegantes del río San Lorenzo: *Barca volante*.

Pienso que la conmemoración estatuaria despojada de sus lastres es y seguirá siendo, en su esencia, una de las tareas históricas centrales del escultor.

"Pienso que la conmemoración estatuaria despojada de sus lastres es y seguirá siendo, en su esencia, una de las tareas históricas centrales del escultor".

Me atrevería a señalar la conmemoración como una de las principales funciones de la escultura. Nadie mejor que el escultor conmemora en el espacio público. Por eso deberíamos poner atención en hacerlo de una forma contemporánea. Porque se seguirá haciendo con o sin nosotros. La gente necesita detener el tiempo en la materia para marcar un lugar con un hecho social después del cual no se puede seguir viviendo sin recordar.

¿Qué está pasando en Nueva York en el nicho vacío de las torres gemelas? Esa es la gran pregunta pendiente a la conmemoración en esa ciudad después de su tragedia y quizás uno de los más grandes desafíos para la escultura de hoy.

La conmemoración nos pertenece desde siempre. La práctica lo demuestra y es tiempo de recuperarla para la escultura con toda la libertad y avances del siglo XXI.

Antecedente decimoquinto

El escultor en el espacio arquitectónico

Al volver al espacio público me di cuenta de que había otro campo histórico de la escultura que nos estaba esperando: nuestro trabajo vinculado a la arquitectura, o lo que, despreciativamente, llamamos "mobiliario urbano", y que son todos aquellos grandes objetos que el arquitecto con su mano jamás podrá tocar, como las fuentes, escalinatas, pisos, pasamanos, arcos y juegos infantiles, entre otros.

Antecedente decimosexto

Interlocutor

"Piedra de 4 miradas", escultura de Francisco Gazitúa situada sobre el puente Padre Letelier, extensión del Parque de las Esculturas.



El espacio público de la escultura es la calle. Allí viven mis esculturas hace muchos años y ellas me permiten el diálogo con la gente.

En el espacio público yo también estoy tratando de entender a esa gente que camina por la calle, que conversa día a día frente a nuestras esculturas y a veces con ellas.

Gente que en mil días las verá o tocará a diferentes horas. En la mañana o en la tarde. Esos seres a cuyas vidas agregamos nuestras esculturas. Aquellos que llamamos "el público", ese mismo que entra al cine a ver otro arte y se comunica con él a través de un millón de imágenes en dos horas, pero que a la salida vuelve a encontrarse con nuestra escultura que le transmite su significado en sólo un instante.

¿Qué pasa con esta gente? ¿Quiénes son esos que están en mi cabeza mientras trabajo en el taller? Hace años dejé de conversar mentalmente con interlocutores del mundo académico. Hace años que trato de dirigir mi lenguaje escultórico a la gente.

¿Quién va arriba de mi balsa? Irineo, otro escultor, un loco igual a mí, y todos mis amigos escultores.

Se que van también mis grandes maestros de la escultura: todos los de México y Perú precolombino, los talladores de madera mapuche y los de Rapa Nui. Ellos representan la historia viva de la escultura y son, sin duda, la mitad de mis interlocutores. La otra mitad es "la gente".

Además van en mi balsa, a su manera, los teóricos. Mis maestros de la Facultad de Filosofía y de Historia del Arte y aquellos con los que me comuniqué en 40 años de lectura y biblioteca.

Incluyo todos mis escritos, donde casi siempre me equivoco, y todo mi trabajo de escultor, que por su peso amenaza con hundir la balsa.

Debo confesar que toda la historia del arte y la cultura poco hacen para ayudarme a entender quién es la gente con la cual trato de hablar: el pueblo latinoamericano, que soy yo mismo; el pueblo con que camino y con el cual trabajo en mi taller: canteros, soldadores, campesinos. Una mezcla, como yo, de indio negro y europeo. ¿Qué historia tiene su forma de mirar? ¿Cuál es su estética? El indigenismo y criollismo de los años 50; el realismo mágico y el socialista; las estéticas estructuralistas...



"Hace años dejé de conversar mentalmente con interlocutores del mundo académico. Hace años trato de dirigir mi lenguaje escultórico a la gente"

Antecedente decimoséptimo

Escultura pública y escultura privada

La antítesis y origen de la escultura pública es la privada. No me refiero a la de pequeño formato y la de las galerías o salones. Estoy hablando de la obra que produce necesariamente ese ser, humano autista, que es el escultor, que después de haber retrocedido a través de todas las etapas de la cultura hasta el fondo de la soledad molecular de la materia, hace de ella su casa y su palabra.

Lo contrario de un actor es un escultor. Los buenos escultores que he conocido trabajan en aislamiento total. Al lado contrario del espacio público. Su única comunicación con el género humano son trozos de materia, que de vez en cuando instala en la plaza.

Escultura pública–escultura privada, es el misterio del cual deberíamos hablar más. ¿Cómo ha sido nuestra vida caminando en sentido contrario de la procesión y, al mismo tiempo, produciendo el arte central de ella misma: la cruz y el santo?

¿Cuán profundamente privada es la gestión de nuestra escultura pública?

¿Cuán necesaria es nuestra opción de vida en la sociedad contemporánea?

¿Cuán complementaria es a la sociedad de este siglo, por un lado casi perdida en la realidad artificial y por otro teniendo como única religión y anhelo la protección de la naturaleza?

¿Cuán necesario es mostrar nuestra obra en la materia a una sociedad que trata de volver a la tierra y no sabe cómo hacerlo?

Nuestra escultura en la ciudad es, al fin, solamente presencia, testimonio corpóreo producto del contacto personal con la materia de un escultor que vivió pegado a ella.

Ese entendimiento de la materia fue nuestra opción de vida, a la vez que la parte privada de la escultura pública.

Despedida

Hasta aquí mi versión de los hechos en este escrito que no es más que un borrador de ideas.

Es mi visión parcial de los hechos a los cuales aposté mi vida. Espero que junto a otras visiones y las experiencias de mis amigos escultores sirva como base para tener una útil conversación.

Lo último que quisiera sería embarcarme en discusiones intelectuales para defender mi experiencia indefendible y mi historia de escultor que viví y no tiene vuelta atrás. Una historia que ni yo mismo entiendo demasiado y que sigo viviendo cada día entre las piedras de mi cantera.

Lo que sí quisiera es sentarme a leer y escuchar otras historias de escultores o pensadores que en la soledad de nuestro continente luchan en silencio.

Intenté una breve evaluación de los hechos referidos al tema de la evolución y crecimiento de la escultura en el espacio público y de cómo tales aspectos han potenciado o limitado mi propio crecimiento artístico.

Confieso que cuando escribía, fue aumentando en mí una gran admiración por mi oficio "duro de matar" y por mis colegas escultores, su temple y consecuencia, y su forma callada de trabajar. Admiración también por el rincón que nos ganamos, solos en el paisaje o las ciudades, mostrando en nuestra obra el lado material de la realidad.

Creció también mi amor por nuestro oficio, ese que nos otorgó finalmente una vida honesta, y mi agradecimiento a los que creyeron en nosotros: auspiciadores, coleccionistas, agentes de arte del sector público y privado, creadores de las colecciones y parques de escultura monumental.

También se agrandó en mí la desconfianza en el "sistema de las artes", quizás el último sistema que va quedando después de la caída de los "sistemas".

Nadie sabe cómo opera tal sistema. Al menos yo sé que no se maneja desde Latinoamérica y menos desde mi balsa perdida en la periferia del sur. Sé que es un sistema monárquico, vacío y cambiante y, al final, estoy seguro que en él jamás estará bien un artista visual. Si hubiera seguido los reglamentos del mundo del arte en mis 40 años de escultor, hubiera tenido que cambiar de estilo cada 5 años y después de todo ese tiempo no me quedaría ni un pedazo de alma sana.

Puedo asegurar también que no le alcanza la vida a un escultor para descubrir una línea propia de trabajo y le faltaría otra vida entera para hacerla realidad.

Hasta aquí mis reflexiones hechas sobre una balsa a la que me subí hace 20 años, cuando vi la barca de la escultura naufragar y desde la cual junto a muchos otros escultores hemos reflotado lo que valía la pena salvar.

Una balsa que aunque logre cruzar el río, en la otra orilla todavía quedarán 10.000 kilómetros de pampa para llegar a Los Andes, y a Pirque, Chile, donde durante el mes de febrero del 2006 viajé hacia mi pasado para compartirlo con ustedes.

Francisco Gazitúa

Septiembre 2006





Capítulo V:

La Escultura como Significante Ideológico

- Atentado y destrucción de esculturas ibéricas.
- Destrucción de la Catedral del Patriarcado de Moscú y de esculturas e imágenes.
- Tres acontecimientos mundiales y el derribamiento y destrucción de esculturas.
- Juzgamiento y destrucción de la estatua de Cristóbal Colón, Caracas, Venezuela.
- Destrucción de la estatua de Ernesto Guevara en San Miguel, Chile.
- *La Pincoya*, de Marta Colvin, vendida por metal al kilo.
- Desplazamiento estatuario: Portales, Pedro de Valdivia y Vivaceta.
- Memorial en homenaje al senador Jaime Guzmán.
- *Apuntes* (o *La Silla*): una polémica que marco historia en el país.
- Chile flanqueado por grandes esculturas.
- La escultura que no llegó a la Antártica.





¿Cómo podía imaginar el autor de la *Venus de Willendorf* que 30.000 años después de tallar su obra de tan sólo 11,5 cm realizada en piedra caliza oolítica e interpretada como símbolo de la fertilidad femenina, se reconocería como una de la primeras expresiones escultóricas de la humanidad? Conservada en el Museo de Historia Natural de Viena, a esa pequeña imagen se suman las esculturas de las cavernas de fines de la era glaciar —¿por qué siempre se habla solamente de las pinturas que hay en éstas? — descubiertas en Le Roc de Sers, en la cercanía del río Charente; los famosos bisontes de Le Tuc d'Audoubert, modelados en altorrelieve; y el oso tridimensional de Montespan que contiene cerca de 700 kilos de arcilla, todas zonas situadas en Francia, y las de terracota, marfil o piedra blanda, de Moravia, República Checa, sólo por nombrar las más conocidas.

Desde esos pretéritos tiempos la escultura evoluciona junto con el hombre, plasmando en el tiempo sentimientos, creencias, mitos, ideas, actos, hechos, situaciones y personajes hasta llegar a convertirse en muchos momentos de la historia en protagonista de la misma.

Pero a diferencia de la pintura, la escultura en su condición de monumento conmemorativo público o de expresión artística representativa de un determinado período histórico, fue objeto de atentados o destrucción por tener significados mitológicos, religiosos, ideológicos o políticos.

Los investigadores españoles María Paz García-Gelabert y José María Blázquez Martínez, en un estudio referido a la destrucción de la escultura en la península ibérica, señalan:

"La escultura ibérica, allí donde había grandes monumentos, fundamentalmente de tipo religioso o funerario, fue destruida por unas causas en absoluto claras. Las destrucciones se remontan al siglo V y se extienden a lo largo del IV y parte del III a.C. En las mismas se manifiesta una fuerte saña. Las esculturas antropomorfas y zoomorfas

han sido mutiladas bárbaramente con mazos, machacando cabezas y sus facciones, separándolas del tronco, así como los miembros algo similar sucede en los monumentos; los fragmentos de frisos, capiteles, dinteles y cornisas, fueron triturados. Estos elementos con posterioridad a la destrucción quedaron dispersos por el área en la que aquéllos se levantaban. Salvo excepciones, parecen ser funerarios y, por tanto, construidos en una necrópolis.

"Se aprovecharon, transcurrido el tiempo, como material de construcción para levantar los muros de superestructuras funerarias, para entibar las urnas cinerarias o para rellenar las estructuras tumulares. En L'Alcudia, numerosos fragmentos de esculturas se destinaron como piedras pasaderas que atravesaban una de sus calles.

"Históricamente está comprobado que los cartagineses en sus campañas arrasaban, sin respeto alguno, los templos y sepulturas. En sus acciones bélicas en Italia destruyeron templos y sepulturas, lo que denota la carencia de escrúpulos, temor o respeto ante este tipo de construcciones de carácter sacro, que usualmente han sido objeto de respeto, en cierto modo inspirado por un temor supersticioso hacia las fuerzas ocultas que en épocas antiguas ha actuado como escudo protector de los mismos.

"Las destrucciones de monumentos ibéricos son pues obra de una tropa, sean cartagineses, sean lusitanos o celtíberos u otras tribus enemigas, que no está interesada en asentarse en el lugar que ataca, sino que irrumpe en el mismo, saquea, roba y con la violencia que engendra todo ataque, en cualquier ejército, tropa o banda, destruye indiscriminadamente y sobre todo destruye los signos visibles de poder, representación de la idea, símbolo de las minorías dirigentes, no en función de una ideología, sino sencillamente porque es lo más destacable en el poblado o en su zona de influencia".

Dos mil quinientos años después de la destrucción de los monumentos ibéricos y cuando se suponía una natural evolución del hombre en la comprensión de los fenómenos culturales y artísticos, ocurrió un hecho poco conocido o interesadamente acallado. Ha sido considerado una demostración incuestionable de los increíbles extremos alcanzados por el fanatismo ideológico-político de quienes por casi siete décadas impusieron a su pueblo una de las más inhumanas y crueles dictaduras del siglo XX.

En medio de la atención pública mundial y con todos los honores correspondientes a su condición de ex mandatario, el 25 de abril de 2007, se celebraron en la *Catedral de Cristo Salvador* de Moscú las exequias de Boris Yeltsin, convirtiéndose en un hecho histórico, pues se trató del primer funeral de Estado con participación de la Iglesia Ortodoxa Rusa desde las exequias del Zar Alejandro III, en 1894.

¿Por qué fue despedido el líder ruso específicamente en esa Catedral? Porque siendo el primer Presidente de Rusia, apoyó, en 1994, la reconstrucción de ésta, cuyo nombre oficial es *Templo Catedralicio del Cristo Salvador del Patriarcado de Moscú*, perteneciente a la Iglesia Ortodoxa Rusa. Construido durante el siglo XIX en el corazón de esa capital, se terminó al cabo de 44 años de trabajos. Pero, por orden de líder comunista José Stalin, fue destruido hasta sus cimientos con explosivos en 1931, para dar lugar a la construcción del Palacio de los Soviet (1).

La destrucción del templo ocurrió el 5 de Diciembre de 1931, y fue una demostración del rechazo de los líderes comunistas a la herencia espiritual religiosa del pasado ruso. Conforme la información entregada por la Iglesia Ortodoxa, junto con el templo se destruyeron en la zona de Moscú 2.200 monumentos arquitectónicos y miles de esculturas e imágenes representativas del pensamiento cristiano.

Comenzado el proyecto de reconstrucción en 1988, al cabo de 10 años de trabajo y sobre la base de algunos de los diseños arquitectónicos originales, el templo fue reconstruido y se le consagró en el año 2000.

El profesor de Historia del Arte del Departamento de Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, España, Francesc Josep de Rueda Roigé, en un interesante trabajo titulado *La protección internacional del patrimonio cultural en caso de conflicto armado*, mismo nombre de la Convención de Naciones Unidas sobre el tema acordada en 1954, señala que muchas son las obras artísticas que, en el decurso de los años, se han visto sometidas a un entresijo de peripecias que difícilmente podían haber sido profetizadas por sus comitentes o artífices. Las catástrofes naturales, como los terremotos o las erupciones volcánicas, han afectado a algunas piezas. Y añade:

"Pero son, sin duda, las acciones emprendidas por el ser humano las que han ocasionado los perjuicios y daños más graves, algunos irreparables. No sólo la polución producida por las industrias, los sistemas de calefacción y los medios de transporte han hecho mella en

algunas obras emblemáticas del pasado (piénsese por ejemplo en los diversos monumentos clásicos de Roma o Atenas, que provocaron hace ya algunos años la alarma internacional), sino que también, muchas veces con argumentaciones en pro del progreso y la civilización un tanto artificiosas, edificaciones de interés cultural han sucumbido para siempre. De todas maneras, el peor enemigo del patrimonio cultural son los conflictos armados, no sólo por los destrozos causados por los bombardeos, sino también por el vandalismo que con frecuencia emerge entre las tropas o el pueblo al ensañarse contra las obras artísticas u otras provistas de interés histórico, literario, científico…, y la codicia humana, que se cierne sobre diversos bienes, transportándolos, en ocasiones sin las condiciones necesarias, hacia determinados lugares en base a criterios de protección, conservación o salvamento, que las más de las veces enmascaran motivos bien distintos que, en última instancia, y hasta fechas no muy lejanas, se solían amparar en el botín de guerra legitimado por el derecho romano".



Escultura del líder Vladimir Lenin, durante el apogeo del comunismo soviético. Abajo, al momento de ser derribada, luego de la caída de las dictaduras socialistas. A la derecha, con displicencia, un soldado descansa sobre la imagen semidestruida del otrora venerado dirigente bolchevique.





Las imágenes de tres acontecimientos mundiales ocurridos al finalizar el siglo XX e inicios del XXI, exhibidos una y otra vez en las pantallas de la televisión global y nacional, constituyeron una evidencia histórica universal no sólo representativa del significado y simbolismo que conserva como atributo la escultura, sino también del sino que ha marcado a esta expresión del arte desde tiempos muy pretéritos.

Así, al derribamiento, destrucción y mutilación de las estatuas de Karl Marx y Vladimir Lenin, creador de la doctrina comunista el primero y fundador de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, el segundo, cuando esta última fue disuelta en 1991 al dimitir el Primer Ministro Mijaíl Gorbachov y ascender al poder el líder ruso Boris Yeltsin como Jefe de Estado, le siguió el 9 de marzo 2001 la destrucción de los Budas de Bamiyán, los

más grandes del mundo con sus 55 y 36’5 metros de altura, respectivamente, por los talibanes en Afganistán, usando dinamita y misiles aéreos. Dos años más tarde, el 9 de abril de 2003, las pantallas de televisión exhibieron esta vez el derribamiento de una estatua de Sadam Hussein en la plaza Fedaous, de Bagdad. El acontecimiento se convirtió en el símbolo de la caída de la capital de Irak durante el ataque de Estados Unidos y fuerzas aliadas a ese país y donde se observó a un soldado, identificado más tarde como Edward Chin, del 3er. batallón de Marines, trepando sobre la imagen monumental para enganchar un cable y cubrirle la cabeza con una bandera norteamericana, rápidamente reemplazada por una iraquí.



El momento de la caída del dictador Sadam Hussein, quedó perpetuado en las retinas de millones de personas con las imágenes televisadas del derribamiento de su grandiosa estatua.

Hechos históricos de tanta magnitud política, social y cultural como los antes descritos no estuvieron exentos de su propio anecdotario.

El 8 de noviembre de 2004 la casa de subastas Azubo, con sede en la ciudad de Oberhausen, al norte de Alemania, ofreció la pierna izquierda de la estatua de Hussein. Según informó la agencia de noticias AFP, **“El oferente de la pierna, de 1,70 metros de longitud, precisó que se trataba del trozo de la escultura que quedó sobre el pedestal después del derribo de la estatua del depuesto dictador. Y un portavoz de la casa de subastas aseguró poseer una declaración sobre el origen de la misma, según la cual soldados británicos vendieron el fragmento a un comerciante de chatarra en la Baja Sajonia (al oeste de Alemania), quien a su vez lo vendió a esta persona”**. La oferta máxima alcanzó a 9.600 euros.



En noviembre de 2007 se denunció por Internet el caso de una estatua en homenaje a Lenin del escultor soviético Nikolai Vasilyevich Tomsky (2) situada en Alemania e inaugurada en la zona de ocupación soviética en 1970. En 1991, luego de la caída del Muro de Berlín (9 de noviembre de 1989), la obra fue desmontada y decapitada, y sus restos enterrados en las afueras de la ciudad en las orillas del lago Mügelsee, y a la plaza donde se había instalado —que tenía el nombre del líder comunista— se le denominó *Naciones Unidas* (*Platz der Vereiten Nationen*). El alerta surgió cuando se tuvo conocimiento que desconocidos han rastreado la zona del enterramiento en busca de fragmentos.

LOS MONUMENTOS

La estatua de Cristóbal Colón que se erguía en la Plaza Venezuela de Caracas fue derribada y rota en pedazos el 12 de octubre 2004, en un acto vandálico ejecutado en nombre de la Revolución.



Caracas, 12 de octubre 2004.

El Golfo triste de De La Cova

Por BEATRIZ SOGBE

DOCUMENTOS recientemente hallados confirman que Cristóbal Colón fue un hombre extremadamente codicioso y malvado. Y como tal fue justamente juzgado. Dirían los muchachos: Colón. Hace rato que suponíamos que un aventurero que se hace a la mar con un montón de bandidos no podía ser un angelito. Pero el fulano –nos guste o no- descubrió el nuevo mundo.

Sobre el tema del navegante se fabuló por siglos. Al final de las Ramblas de Barcelona (España) -a la llegada al mar-, hay una guía para los turistas. Un magnifico conjunto escultórico coronado por el ahora malvado sujeto. A nadie se le ocurre que deba derribarse. Simplemente porque le da majestad y escala al espacio urbano.

En 1893, Antonio Guzmán Blanco –que tampoco era ningún angelito-, le encarga a Rafael de la Cova (Caracas 1850-La Habana, 1896) el conjunto "Monumento a Colón en el Golfo Triste". De la Cova fue iniciador de la escultura monumental en Venezuela. No lo busquen en el reciente diccionario de las artes plásticas venezolanas. No aparece. No sabemos si por órdenes o –lo que es peor-, por descuido. Este artista había estudiado con Antonio José Carranza y fue becado por Guzmán para estudiar escultura en Italia. Guzmán soñaba con París, pero decía que arte se aprendía en Italia. Esta fue la razón de que le quitara la beca a Michelena y Rojas –que se negaron a irse a Italia.

Desde 1877 De la Cova fue docente de la Academia de Bellas Artes de Caracas y realizó encargos de Guzmán para obras públicas. Entre otros, la estatua ecuestre de Bolívar que se encuentra en el parque central de Nueva York y, por supuesto, las figuras de Antonio Leocadio Guzmán y el propio Guzmán Blanco.

El desaparecido crítico Rafael Pineda siempre se quejaba de qué se había hecho la escultura ecuestre que Crespo le había encargado a De La Cova, de Francisco de Miranda. Debe estar durmiendo el sueño de los justos en compañía de los restos del Colón triste que derribaron los rojos.

El derribo de la estatua de Colón representa la barbarie que tanto rechazamos. Nos queda un sentimiento de arbitrariedad y de intolerancia. De La Cova fue maestro de todos los escultores que se desarrollaron en la Venezuela del siglo XIX e inicios del siglo XX. De esa pieza de Colón –por ahora-, no quedó ni el golfo triste.

Zeta Nº 1583 - 13-10-06 31

No mejor suerte corrió la estatua de Cristóbal Colón, derribada en octubre de 2004 por partidarios del presidente Hugo Chávez, cuando éste honraba la memoria de las tribus indígenas. Al descubridor se le declaró culpable de genocidio de las etnias de América.

América Latina no ha estado exenta en los últimos años de situaciones si no bélicas, donde el patrimonio escultórico pudo ser afectado, sí de carácter ideológico-político.

En Caracas, Venezuela, el 14 de octubre de 2004 un grupo de partidarios del presidente Hugo Chávez destruyó la estatua de Cristóbal Colón, en los precisos momentos en que el mandatario honraba la memoria de las tribus indígenas que se rebelaron contra la dominación española. Los manifestantes juzgaron y condenaron en el acto al descubridor declarándolo culpable de iniciar el genocidio de las etnias de América. Derribada con cables, sus restos de bronce fueron arrastrados y luego tirados sobre un camión. La obra, uno de los símbolos de esa capital, había sido realizada a fines del siglo XIX en su taller de Nueva York por el arquitecto-escultor venezolano Rafael de la Cova.

Más recientemente, el 13 de octubre de 2007, en Boca de Río, un municipio de Veracruz, al Este de México, el blanco de un grupo de pobladores fue la estatua del ex presidente de esa nación, Vicente Fox, quien gobernó entre los años 2000 y 2006.

Programada su inauguración para el día 14, la estatua recordatoria del mandatario fue derribada con ayuda de una soga por unos 80 manifestantes que se dijo estaban vinculados a un grupo de choque del Partido Revolucionario Institucional. Esta colectividad gobernó México desde 1923 hasta el año 2000, cuando llegó al poder Fox.

La idea de levantar la estatua fue de Francisco Gutiérrez, alcalde de Boca del Río y miembro del Partido Acción Nacional (PAN) de Fox. La obra, realizada en bronce con la técnica de vaciado a la cera perdida, de un peso de 750 kilos y de 3 metros de altura, fue regalada por el escultor Bernardo Luis López Artasánchez.

Luego del atentado de que fue objeto, la estatua quedó tirada a merced de los manifestantes.

En Chile pocas obras de arte, particularmente esculturas, han sido objeto de alguna represalia o dado margen a polémica pública. Entre éstas se cuenta la primera estatua en el mundo recordatoria del guerrillero argentino-cubano Ernesto Guevara, capturado y muerto en Bolivia cuando intentaba impulsar desde esa nación, modelo cubano, la guerra de guerrillas en todos los países de América Latina.

El entonces alcalde de San Miguel, Mario Palestro, emplazó la estatua de Guevara, obra atribuida al escultor y pintor chileno Praxíteles Vásquez, en la zona del parque del Llano Subercaseaux, Plaza Cívica, en octubre de 1970, al conmemorarse tres años de la muerte del homenajeado, ocurrida el 9 del mismo mes de 1967. Se la situó cerca de una de Carlos Gardel.

El 19 de abril de 1973, cuando la situación política, social y económica chilena alcanzaba la más aguda crisis de su historia republicana y el mismo día en que los trabajadores del cobre iniciaron una huelga que se extendería por 73 días, desconocidos usando explosivos, destruyeron la imagen de Guevara. Más tarde se advirtió que la de Gardel había desaparecido.

Luego que Salvador Allende asumió la Presidencia de la República en noviembre de 1970, la escultora Marta Colvin y sus alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile levantaron en una colina, a cuyos pies estaba la población La Pincoya, de Santiago, un suburbio integrado por pobladores de escasos recursos, una escultura cinética realizada en fierro, bronce y aluminio que llevaba el mismo nombre, evocador de la sirena mitológica de Chiloé y cuyo fin era entretener a los niños:

"Trabajamos duro, pero el agradecimiento de esa gente satisface con creces el esfuerzo. Obreros, niños y dueñas de casa ayudaron a construir la voluminosa obra que tiene más de siete metros de altura. Nunca olvidaré la mirada asustada del maestro gasfitero Molsalves que me dijo balbuceante cuando le pasé el alicate y la plancha de aluminio para que trabajara en el frontis de la escultura: 'Pero yo sólo he hecho tubos de calefón y reparado techos, ¿cómo voy a tocar esta obra de arte'?

"Ahora uno va a la colina de La Pincoya y los pincoyanos le dicen al visitante: 'Gracias por venir a conocer nuestra sirena de la colina, nuestra Pincoya'".

Marta Colvin en declaraciones al diario "Puro Chile", 10/01/1971



La estatua en homenaje a Fermín Vivaceta, cambió de barrio. Y desde la calle Domingo Santa María, donde se le erigió por ley en 1910, pasó a ocupar un nuevo lugar en Avenida Bernardo O'Higgins esquina de Diagonal Paraguay.

El alumno de la destacada artista, Francisco Gazitúa, relató así esos días:

"Todos ayudamos a construirla, a mí me tocó de soldador. Todos la vimos desaparecer en dos días. Los pobladores la vendieron por kilo en sus partes de bronce o de fierro".

"Escultura Contemporánea". Editorial Artespacio, 2005

Estando en París, la escultora recibió una carta de Camilo Mori en la que le pedía que viajase a defender su obra porque la estaban destruyendo.

"La fueron despedazando de a poco, hasta que desapareció. ¡Qué historia más triste! ¿No?

Marta Colvin en declaraciones al diario "El Mercurio", 29/01/1984

El escultor Mario Irarrázabal, hablando años después sobre la escultura pública, recordó el lamentable hecho:

"En los tiempos de la Unidad Popular, Marta Colvin hizo *"La Pincoya"* y la desarmaron entera para sacarle los fierros. Somos un país pobre y pensar otra cosa es idealismo. Para mí el lugar adecuado para las esculturas públicas es el Paseo Huérfanos."

Revista "Hoy", 20/06/1988

Otras obras pueden haber sido objeto de traslados políticamente interpretativos, como la estatua del controvertido ministro Diego Portales en los gobiernos de los presidentes José Tomás Ovalle y José Joaquín Prieto, que luego de permanecer por años al interior del Palacio de La Moneda, en el Patio de los Cañones que da a la entrada principal norte, terminó solitario en la Plaza de la Constitución. Tal distanciamiento de la sede presidencial, motivado quizás por no compartir sus ocupantes el autoritarismo del homenajeado, se vio compensado en los años recientes cuando en su entorno erigieron las estatuas de gran formato de los presidentes Jorge Alessandri Rodríguez, Eduardo Frei Montalva y Salvador Allende Gossens.



La estatua de Pedro de Valdivia, originalmente instalada a los pies del cerro Santa Lucía, fue trasladada hasta la Plaza de Armas, en medio de una polémica por el escaso espacio que circunda la obra.

La estatua ecuestre en homenaje al conquistador Pedro de Valdivia motivó comentarios cuando su autor, el también hispano, Enrique Pérez Comendador, no agregó las bridas al caballo. Luego, el tema fue su cues-

tionado traslado desde los pies del cerro Santa Lucía, donde en 1963 se le situó como punto fundacional de Santiago, hasta la Plaza de Armas de la capital. Según opiniones, la limitación visual impide admirar la magnífica obra de 4,5 toneladas fundida en bronce de antiguos cañones del Ejército español.

Finalmente, un traslado poco notorio pero significativo fue el de la estatua de Fermín Vivaceta (1827-1890) (3), impulsor del mutualismo chileno, visionario diseñador, constructor y arquitecto. La obra, financiada "por erogación popular" y aportes municipales, debía situarse, según lo ordenó la Ley Nº 2.338 de 1910, en calle Domingo Santa María en la zona norponiente de Santiago. Y así ocurrió. Pero hace ya algunos años, fue reinstalada frente al Cerro Santa Lucía, en pleno centro de la capital, en una plazoleta donde se inicia, desde Avenida Bernardo O'Higgins, la calle Diagonal Paraguay. La gestión fue, según los antecedentes disponibles, de la Masonería Chilena, cuya sede, el denominado Club de la República, está en la contigua calle Marcoleta, a no más de 100 metros donde quedó, finalmente, el "hermano" Vivaceta, un destacado francmasón.

El proyecto escultórico más reciente y de mayor tamaño en el país es el *Memorial* que recordará al ex senador Jaime Guzmán Errázuriz (4), el primer parlamentario asesinado en la historia republicana de Chile. Fue victimado el 1 de abril de 1991 por miembros del comunista Frente Patriótico Manuel Rodríguez, a pocos días de haberse dado a conocer por el presidente Patricio Aylwin Azócar el *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. La inauguración de esta obra se efectuará algunos meses después del lanzamiento de este libro. Se trata de un monumental trabajo en bronce, integrado



El *Memorial* en homenaje al asesinado senador Jaime Guzmán Errázuriz, es la obra de mayor envergadura en el país. Está compuesta de 66 piezas, mide 22 metros de largo y pesa 12 toneladas.

por 66 piezas alineadas formando la geografía de Chile. Mide 22 metros de largo y tienen un peso de 12 toneladas. Es una alegoría al sentido de unidad nacional que perseguía como fin el dirigente político. Realizada por la escultora María Angélica Echavarri, fue cuestionada por los vecinos del entorno de Plaza Italia, donde originalmente se emplazaría, y debió cambiarse su destino a la Plaza Unesco, ubicada en la intersección de las calles Presidente Riesco y Vitacura, en la comuna de Las Condes. Pero aquí, donde se había destinado un amplio espacio que incluía instalaciones y estacionamientos para la Fundación que lleva su nombre, un imponderable, el ensanchamiento de Vitacura, echó por tierra parte del plan original de instalaciones.


SILLA RECUPERADA.— *Con esta lona fue hallada la controvertida silla de playa robada por desconocidos en la madrugada del jueves. Esta permaneció ayer, durante todo el día, en una comisaría de la capital y será restituida la próxima semana al Museo de Bellas Artes*

Esta es la imagen de *Apuntes*, escultura del artista Humberto Nilo que, al comenzar los años ’80, provocó una polémica de proporciones y marcó la historia de la escultórica nacional.

Pero, sin lugar a dudas, el hecho que marcó la actividad escultórica chilena del siglo XX fue la extensa polémica que, al iniciarse 1981, provocó *Apuntes* (más conocida como *La silla*) del controvertido escultor Humberto Nilo. Licenciado en Artes de la Universidad de Chile, por entonces el artista tenía 27 años, había expuesto en los Estados Unidos e Israel, era profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en el Instituto de Arte Contemporáneo.

Dos años antes de presentar *Apuntes*, otro trabajo suyo fue objeto de la atención pública: una instalación conteniendo restos cárneos y de vísceras, sellados, plastificados y conservados en formalina. Fue expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes luego de seleccionársele en el Concurso de una entidad financiera. Pero las emanaciones producto de la descomposición de la “obra” hacían imposible mantenerla en exhibición y ponían en riesgo el resto de la muestra. Por tanto la dirección del Museo ordenó su retiro.

El diario *El País* de España, refiriéndose a Nilo, dijo en su edición del 22 de noviembre de 1979:

“... ha sido protagonista de una maloliente historia: expuso su obra utilizando, como insólitos materiales, callos, riñones y otras vísceras

de animales, que con el tiempo fueron descomponiéndose. La exhibición pictórica se celebraba en el Museo Nacional de Bellas Artes, principal centro artístico de Santiago de Chile, abierto sólo a los artistas más conocidos y en el que se desarrollan los concursos y las muestras más importantes. Humberto Nilo creyó que el material artístico que había usado no iba a descomponerse, al haber sido plastificado; pero reaccionó indignado cuando las obras fueron retiradas: según él, por primera vez se combinaban en el arte los sentidos de la vista y el olfato"

En medio de su indignación, el artista dijo poseer un informe del Servicio Nacional de Salud que desmentía el estado de putrefacción de su obra. Pero nadie escuchó su argumento y la "obra" tuvo un ignoto destino.

Considerado en alguna medida el "niño terrible del arte chileno", la Revista *Hoy*, recordó (01/07/1981) durante la polémica por la escultura *Apuntes* que:

"Otras obras similares suyas fueron retiradas también de la exposición de Proyectos de los egresados de la U. de Chile ese año (1979), cosa que le valió pocos meses después el despido de su cargo como ayudante en la Facultad de Bellas Artes".

Apuntes era una silla de playa de tamaño normal, sin lona, soldada a una base donde como complemento había una pirámide recta de base cuadrada de aproximadamente 40 centímetros de altura. Todo había sido realizado en fierro pintado negro-verdoso. Una planta, asomada en un orificio de la base, se sumaba al conjunto.

El que abrió los fuegos contra *Apuntes* fue el conocido escritor, literato, columnista y comentarista, en esa época, de la televisión estatal, Enrique Lafourcade. Este ocupó tres programas para referirse a la obra de Nilo, oportunidades en que la calificó reiteradamente de "mamarracho", diciendo, además, que ***"mejoraba diariamente su fealdad"***, y explicando, de paso, según *Hoy*, que **"al atacar este artefacto, por su carencia total de valores estéticos y aún prácticos, en modo alguno estoy criticando a los nuevos artistas... (a los que)... se les está incitando a trabajar en serio, de verdad, con artesanía, con oficio y con nobles materiales".**

Directora del Museo Nacional de Bellas Artes, cuando ocurrieron los hechos referidos a la polémica escultura, era Nena Ossa Puelma, periodista, crítica de arte y escritora; Licenciada en Historia del Arte en la Univer-

sidad de Chile; con estudios en Londres; profesora de Historia del Arte; y, autora de los libros *Museo Nacional de Bellas Artes*, y *La Mujer Chilena en el Arte*. Había asumido el cargo en 1978 y lo dejó en 1990, período que se caracterizó **"por la exhibición de importantes muestras internacionales, la celebración del centenario del museo y un arduo trabajo de reconstrucción del edificio luego del terremoto de 1985"**, conforme lo destaca la biografía publicada por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

En la siguiente entrevista concedida para este libro, Nena Ossa devela detalles de la polémica que se extendió entre enero y julio de 1981.



Nena Ossa, ex directora del Museo Nacional de Bellas Artes, hace revelaciones sobre la cuestionada escultura de Humberto Nilo.

¿En qué contexto histórico se sitúa la escultura *Apuntes*?

En 1980 la galerista Lily Lanz, por entonces impulsando una labor realmente importante en el área artística del país, particularmente en escultura, realizó un viaje a Alemania y allí se informó del apoyo de la empresa privada a los encuentros escultóricos en los cuales los artistas, además de recibir un subsidio, utilizaban los materiales y productos de las compañías auspiciadoras para la ejecución de sus obras.

A su regreso al país, Lily, con el apoyo del Museo, que yo dirigía, adoptó la idea alemana y con el respaldo de varias empresas nacionales convocó, por primera vez, bajo la denominación de "Arte-Industria", a los más destacados escultores de esa época para ejecutar obras y luego hacer una gran exposición. Entre éstos estaban, por ejemplo, Mario Irrarázabal, Carmen Aldunate, Gonzalo Cienfuegos, Benito Rojo y el escultor experimental Humberto Nilo. Este, siguiendo una tendencia internacional, se dedicaba a las instalaciones.

Fue precisamente Nilo, con el apoyo de la metalúrgica Sabimet, quien presentó como obra una plataforma de fierro de unos 2.00 x 3.00 metros, con un peso cercano a una tonelada. En el centro de este gran fierro, también construida en el mismo material, soldada a la plataforma y a escala

normal, situó una silla de playa de color negro, sin género y, en un orificio lateral, plantó un cactus. Tituló su obra como *Apuntes*.

La obra de Nilo, ¿cumplía con los parámetros exigidos?

Sí. Estaba en el marco de las especificaciones. Era una escultura y teníamos el deber de exhibirla. Pero nos enfrentamos a un problema: según los cálculos técnicos, la losa del primer piso del Museo, que debía soportar también las otras esculturas participantes en la exposición, no resistía este peso adicional. Ante ello llamé al entonces alcalde de Santiago, Carlos Bombal, para preguntarle si me autorizaba a situar la escultura en el exterior. Me respondió que no había problemas. Por tanto, *Apuntes* quedó afuera, al costado norte de la escultura de Rebeca Matte, *Unidos en la gloria y en la muerte*.

¿Cuándo se realizó la exposición?

Antes de la Navidad de 1980 y se extendió hasta fines de enero siguiente.

¿Y qué se haría con las obras al término de la muestra?

Conforme con lo programado, cada obra, luego de ser exhibida, pasaría a propiedad de la empresa financista y proveedora de los materiales después de hacer un pago a cada artista.

¿Cómo se desarrolló la exposición hasta su término?

Con bastante éxito. Cuando concluyó fueron llamadas las empresas auspiciadoras para que retiraran las obras. Entre ellas estaba la metalúrgica que había respaldado a Nilo. Pero como era época de verano y la compañía no contaba con personal disponible, nos pidieron que los llamáramos en marzo.

¿Y eso no le molestó?

La verdad es que no. En esa fecha ya se había informado que viajaría al país a fines de marzo o en abril, si mal no recuerdo, una misión importante del Museo de Arte Moderno de Nueva York, la misma que visitaría nuestro Museo. Me pregunté entonces, ¿qué podríamos mostrar a la gente del MoMA que le pareciera interesante? Y la única respuesta que tuve fue: exhibir *Apuntes*, de Nilo.

¿Informó a la empresa auspiciadora que mantendría por más tiempo la escultura en el Museo?

Sí. Llamé. Los llamé nuevamente y expliqué lo que ocurriría. La respuesta fue de pleno apoyo a nuestra iniciativa. *"Déjela todo el tiempo que quiera"*, me dijo uno de los ejecutivos.

Así es que mantuve la escultura de Humberto Nilo hasta la llegada de los representantes del MoMA al país, pensando que, cuando se fuesen, la compañía auspiciadora la retiraría de la entrada del Museo.

En medio de estas circunstancias, *Apuntes* se quedó en su sitio. Y cuando vinieron los americanos, varios de los 19 miembros del Consejo Internacional del MoMA me dijeron que esa escultura era una de las más interesante expresiones del arte de ese momento que vieron en el Museo.

¿Qué ocurrió luego de la ida de los representantes del MoMA?

Bueno, ya estábamos en abril de 1981. Los americanos se habían ido, y comenzamos de nuevo a contactar a la empresa propietaria de la escultura para que la retiraran. Por respuesta recibimos en varias oportunidades un *"gracias por avisarnos"*.

El Administrador del Museo, Patricio Acevedo, un día en mi oficina me dijo: *"¿Sabe, señora Nena? Lo que ocurre con la escultura de Nilo es que la empresa no se la quiere llevar porque la encuentran horrible. No quieren quedarse con la obra. No saben donde ubicarla"*.

¿Y la escultura continuó fuera del Museo?

Sí. Y un fin de semana de junio que salí fuera de Santiago, al regresar el lunes al Museo todos los funcionarios me preguntaron: *"¿Y qué va a hacer usted con Enrique Lafourcade?"*. Sorprendida interrogué: *¿Por qué?* A lo cual me indicaron: *"¿Es que no está al tanto de lo que dijo en la televisión el fin de semana pasado a la hora de mayor sintonía del noticiario "60 Minutos" de Televisión Nacional?"*. Me quedé muda de sorpresa.

¿Y usted no estaba al tanto?

No pues. Y fue cuando me informaron que el polémico escritor, comentarista y "opinólogo", se había referido en los peores términos respecto de la obra de Humberto Nilo en el canal del Estado, señalando algo parecido a: *"¡Cómo era posible que al lado de una obra de Rebeca Matte, esa diosa de la escultura, estuviese una inmundicia como* Apuntes*!"*

¿Ahí comienza la polémica?

Obviamente. Bastó tal comentario en televisión a una hora *peak* de sintonía para que la escultura de Nilo atrajese la atención de un público masivo, hasta ese momento ignorante de la existencia de la obra y, en muchos casos, del Museo de Bellas Artes.

¿Y cuál fue su reacción ante lo que le informaron?

De inmediato me dispuse a escribir una carta (5) a la estación de televisión donde se habían referido a la escultura cuestionada, invocando mi derecho de

respuesta y en defensa del derecho de los artistas a expresarse libremente.

Estaba terminando el borrador de la misma cuando llegó el director del diario *La Tercera*, Alberto Guerrero. No bien había ingresado a mi oficina cuando, luego de saludarme, me dijo: *"Nena, ¿qué vas a hacer con Lafourcade?"*. Saqué, entonces, el borrador de la carta que aún estaba en mi máquina de escribir y exhibiéndosela le respondí: *"¡Esto voy a hacer!"*. Leyó la nota y me dijo: *"¡Ah, nooo. Yo me la llevo, porque esto hay que publicarlo!"*. A lo cual le replique: *"¡No, no, no. Tú no te la llevas! Primero tengo que corregirla y, segundo, tú te la puedes llevar corregida, pero no la publicas en tanto no la haya recibido oficialmente el Canal. Sólo cuando esto último haya ocurrido la puedes reproducir"*. Y así sucedió. La carta fue enviada a la estación de televisión donde formalmente fue recibida y Guerrero la publicó en su diario el día subsiguiente.

En tanto, *La silla*, como se la empezó a denominar, siguió en su lugar, mientras la polémica adquiría cierto vigor, un fenómeno pocas veces visto en el país...

Pero la obra fue robada.

Efectivamente, una noche se robaron la escultura. Sólo quedó la base. La polémica, entonces, recrudeció por algunas horas. Pero vinculada a la desaparición de la obra.

¿Y apareció?

Fue encontrada, horas después de su desaparición, en la ribera del río Mapocho, en las vecindades de El Arrayán: le habían agregado tela.

¿Y qué hicieron con ella?

Luego del robo, y de exhibirse por algún tiempo, fue guardada en las bóvedas del Museo. Y, a poco andar, se olvidó el tema. También nosotros nos olvidamos de la polémica, de la escultura y del destino de la plataforma. Y la empresa auspiciadora hizo otro tanto.

Hasta donde recuerdo, la escultura de Nilo quedó en el Museo cuando terminé mi función como Directora en 1990.

¿Sabía usted qué simbolizaba tan particular escultura?

No. Siempre pensé que era una de las tantas excentricidades de Humberto Nilo, que antes, en una de sus instalaciones, había puesto unas tripas de animal colgadas y envasadas, pero que fue necesario retirar cuando se pudrieron.

Sin embargo un día, mientras la escultura aún permanecía en exhibición luego del robo, entró a mi oficina en el Museo el escultor Alberto Reed y me dijo: *"¿Sabes, Nena, el significado de* La silla*?"*. Con sorpresa le respondí

que no estaba enterada que tuviese algún significado. *"¿No le has mirado las rayas trazadas en su plataforma?'*', insistió. *"Claro que las he observado e imagino que es una forma de romper el contexto de una plancha lisa"*, respondí. Y, entonces, a sugerencia de él, salimos fuera del Museo a mirar la obra.

¿Con qué novedad se encontró?

Para mí era la misma plataforma con rayas o marcas. Sin embargo, Reed me pidió que observara con atención. Realmente aparecía la letra X cuya parte inferior era cruzada por una línea formando una A "Allende Vencerá", utilizada como símbolo de la campaña presidencial de Salvador Allende entre 1969 y 1970 y realizada por sus publicistas. Me sorprendí. Pregunté a mi acompañante cuál era, entonces, el significado de la escultura. *"Es el sillón presidencial vacío"*, me respondió. "*¿Y el cactus?*", volví a interrogar nuevamente. *"Es símbolo de lo que no muere nunca"*, contestó. "*¿Y cómo te enteraste de todo esto?*", consulté sobre la marcha. *"Me di cuenta de la letra A y comencé a averiguar"*, fue la respuesta.

En ese momento me expliqué la reacción de Nilo cuando al preguntarme si sabía por qué robaron su obra le respondí que lo ignoraba. Entonces él exclamó: *"¡Ah! Era cierto que les había molestado"*.

Pensó, seguramente, que yo estaba al tanto de su significado y eso había molestado al gobierno militar.

¿No es algo ingenua su explicación?

Aunque así lo parezca, la verdad es que no sabía absolutamente nada hasta la advertencia de Reed. Pero eso no cambió ni cambiaría mi concepto de defender la libertad de expresión de un artista. Si me hubiese enterado antes o durante la exposición, me habría hecho la desentendida.

Pero, la mejor prueba de que ni yo ni el gobierno militar teníamos la menor idea del significado o símbolo de la escultura de Nilo es el hecho de que la obra continuaba en el exterior del Museo a comienzos de julio de 1981 cuando se inauguró una exposición auspiciada por el diario *La Tercera*. Invitado especial en esa ocasión fue el Presidente de la República, Augusto Pinochet, su esposa y su hija Lucía. Oficialmente estarían sólo quince minutos, pero se quedaron una hora. Se comprenderá que si él hubiese estado al tanto que en la misma entrada por donde ingresaría al Museo había un homenaje a Salvador Allende no sólo no habría asistido, sino que mi condición de Directora no habría alcanzado a llegar al día siguiente.

Respondiendo a la pregunta: ***"¿Usted está con los que creen que una silla de lona sin lona es arte?"***, que le hiciera la periodista Raquel Correa a Nena Ossa en una entrevista publicada en junio de 1981 por el diario *El Mercurio*, la interpelada respondió: *"Sí. Terminantemente sí"*

Y cuando le pregunta Correa: ***"¿A qué atribuye las críticas recibidas de gente común y corriente y de gente poco común y corriente también"***, responde:

"En su comentario de televisión Enrique Lafourcade mencionó a Marcel Duchamp, considerado el tata del dada, un movimiento rebelde, anti todo, de principio de siglo. Duchamp quiso romper con el pasado estético sensorial. Una de sus obras es un urinario. Me imagino qué habrían dicho hoy día si Duchamp hubiera colocado su urinario como obra de arte en el Museo de Bellas Artes. Yo lo vi hace como cuatro años en una exposición en Berlín. Lafourcade se muere. Duchamp no quiso decir que el urinario fuera una obra de arte, sino que cualquier cosa puede considerarse como importante si se la piensa intelectualmente, sin ceñirse a los cánones tradicionales de belleza. Lafourcade dijo que el autor de *La Silla* estaba atrasado en 75 años. Y lo cierto es que el artista no quiso ser Duchamp. Por lo pronto es un apunte. No una obra terminada. Un apunte muy bien hecho. El volumen que tiene es bastante perfecto. Lo que él ha pretendido es crear cosas que se deterioren para expresar intelectualmente que el hombre se deshace, cómo enfrenta este mundo que se termina; eso es el existencialismo. El mundo del artista es un mundo que pesca todo lo que sucede a su alrededor, especialmente el pensamiento y la ciencia. Estamos en la era atómica, es la era de los viajes espaciales y el hombre no sabe si logrará traspasar ese mundo o se quedará amarrado a la Tierra, que muere y no sabe por qué. Ese hombre no puede expresar lo mismo que el del Renacimiento".

"¿Es usted sillista?", le consulta Raquel Correa.

"Soy *sillista*. Completamente *sillista*. No me considero capacitada para adelantarme a decir si algo es bueno o malo.

"Hoy la encuentro interesante y puede ser la gran obra del arte de Chile o puede no ser nada. Eso lo va a decir el tiempo...Yo quisiera que frente al Museo hubiera un jardín de esculturas del presente y del pasado. Que estuvieran allí obras de Marta Colvin, Juan Egenau, Mario

Irarrázabal, Samuel Román; que la gente pudiera realmente sentir que el arte está a su paso, no solamente encerrado en el Museo. Así se lo he propuesto a los últimos tres alcaldes de Santiago".

Por entonces Nilo describía así su obra:

"...una situación sometida a un espacio-tiempo determinado por la naturaleza propia del material usado. En este caso la silla se está oxidando y la planta se está marchitando o va creciendo. Como dice el señor Lafourcade, está aumentando su fealdad... sólo que él no alcanza a comprender que ello es parte de la obra misma".

Replicando a quienes le acusaban de buscar publicidad, Nilo dijo:

"Sólo quiero una búsqueda de una idea intemporal que provoque estado de conmoción frente a necesidades insatisfechas del hombre... de ahí que se llame *Apuntes*... Un artista nunca hace una obra pensando en la publicidad. Ahora, yo encuentro fantástico todo el show que se ha formado alrededor, no por mí, sino por todos los artistas jóvenes que hacemos algo... Y de alguna forma también pone el acento en el subdesarrollo cultural que existe en nuestro país frente a la creación contemporánea".

Archivo Museo Nacional de Bellas Artes

También opinaron los siguientes artistas:

Samuel Román, Premio Nacional de Arte.

"Es simpático y gracioso ver estas novedades... son como los juegos infantiles abandonados por allí...Yo creo que deberían hacerse muchas y variadas manifestaciones de este tipo en los diferentes barrios para despertar en el espíritu y en el alma chilena cierta inquietud. Este tipo de arte manifiesta el entusiasmo de la juventud y puede ser ubicado en cualquier lugar público. A mí me gusta porque despierta interés".

Revista "Hoy", 01/07/1981

Matías Vial:

"Cualquier obra de arte que tenga categoría de tal merece estar frente al museo, pero por mí que se rotaran. El arte moderno como el de Nilo es la visión especialísima que tiene un artista sobre nuestro siglo XX".

Revista "Hoy", 01/07/1981

Juan Egenau:

"Soy solidario, como artista, frente a la libertad de creación. Dificulto que haya alguien que no lo sea. Todos nosotros desarrollamos una especie de tolerancia frente a la manifestación artística. Lo que no significa una afinidad... Si acepto el arte experimental, ¡pero aportemos algo nuevo! Esto es igual al urinario y a la bicicleta de Duchamp. Se plantea una posición antibelicista y antiamericanista del universo para que el hombre tenga una posición sana del universo... Pero no hay nada nuevo...son refritos anquilosados...Para mí esto es un señuelo para producir un interés. Si causa polémica, ¡bien está! En un mundo en que coexisten las tendencias más variadas, donde reviven el arte negro, el etrusco, el precolombino... Y a falta de otra cosa... No es la forma en que debería, ni tampoco es una polémica tan elevada, pero al menos se remueve la borra aposada... Peor es nada".

Archivo Museo Nacional de Bellas Artes

Mario Irarrázabal:

"Aquí la gente ha reaccionado igual que un africano que ve por primera vez un televisor o una radio... El arte no es como opinar de canarios o de cocina. Resulta que a nosotros nos recluyen a las galerías y a los museos. Dentro podemos hacer 'locuras'... entendidas por un público elitista... Y ahí quedamos. A menos que los medios de comunicación nos apoyen. En el arte hay gran libertad, pero recluidos. La escultura grita por estar en medio de ajetreo humano. Sólo entonces comienza su vocación de humanizar la ciudad. Si nace muerta, ahí se queda en medio de la calle, desapercibida..."

Archivo Museo Nacional de Bellas Artes

Gaspar Galaz:

"En los últimos años ha habido una revolución completa dentro de las artes visuales. El grueso público se ha quedado atrás, pero en realidad hay que aclarar que el arte jamás ha servido para entretener ni para llenar el ego de quien mira o compra. ¿Qué nos separa, entonces, de los pueblos desarrollados? El no asustarse con las manifestaciones de los artistas, porque hoy el arte está integrado al mundo cotidiano... Lamentablemente en Chile se suele entender como adorno y barniz, como algo para decorar recintos y para ser bonito.

"El problema es mucho más grave que la simple discusión por *La Si-*

***lla* de Nilo. Es alienante la distancia cultural nuestra con los centros europeos. Allí sí que se respeta la producción plástica, artística y visual".**

"¿Qué pasaría, entonces, si se vieran las nuevas manifestaciones del *body art*, del *video art*? ¿O si fueran al centro de Filadelfia y se encontraran con el gigantesca *Pinza para la ropa*, de 45 metros hecha por Claes Oldenburg hace 15 años, el iniciador del arte contemporáneo? ¡Es el centro de la atención de quien llega! Y es también la libertad de un pueblo para darse el arte que quiera".

Archivo Museo Nacional de Bellas Artes

La madrugada del 30 de julio de 1981 parte de la escultura de Nilo —específicamente la silla— fue robada. Se habló de al menos dos personas para ejecutar la acción, mediante el uso probable de un soplete y un cincel para desoldar la pieza de fierro de más de 80 kilos de peso desde su base.

Dado el nivel alcanzado por la polémica obra, el robo fue noticia nacional. Hubo, entonces, nuevas declaraciones. Entre éstas las del propio Nilo quien señaló:

"El hecho mismo que haya desaparecido la silla me puede servir para seguir trabajando en la escultura, en términos ya de una acción de arte, no como una obra quieta, como un 'hapenning', una integración corporal del espectador a la obra misma. Ahora podré poner otra cosa en el hueco donde estaba la silla.

"Lo que me sorprende es que lo hayan hecho como un acto vandálico. Ahora si la hubieran sacado con un fin artístico o con conciencia de lo que querían, del por qué, lo que dudo bastante, habría sido perfecto. Pienso que sólo lo hicieron por falta de respeto hacia la obra, producto de la falta de cultura plástica, cultura artística".

Archivo Museo Nacional de Bellas Artes

Pero en horas de la noche del mismo día la "silla-escultura", como evolucionadamente la comenzaron a tratar los medios de comunicación, apareció bajo el puente Lo Saldes, de Avenida Santa María. Fue encontrada por transeúntes en medio de árboles y basura. Le habían agregado un género para completar su atuendo. Un texto la acompañaba:

"A la ciudadanía de Santiago y al país todo: el reciente formado COVEA (Comando Vengadores del Arte) informa que el denominado

robo de la silla fue perpetrado en la madrugada de hoy por uno de nuestros más destacados cuadros.

"La teoría del soplete y del cincel nos resulta francamente risible. La silla fue sacada por uno de nuestros más representativos hombres, que cariñosamente llamamos ULK.

"Devolvemos la silla como advertencia y no arrepentimiento. Ojalá que en este acto patriótico se hayan sacado algunas conclusiones. Entre ellas, que nuestro arte nacional debe ser motivo de orgullo ciudadano y no de vergüenza o patudez".

Archivo Museo Nacional de Bellas Artes

Los anónimos ladrones en su nota advertían que estaban dispuestos a continuar el tipo de acciones como la protagonizada contra Apuntes si otras obras no fuesen del agrado del grueso público u ofendiesen el buen gusto de la ciudadanía.

Incluyendo la lona con puntos rojos con la cual fue abandonada, la escultura fue trasladada del río a la 17ª Comisaría de Carabineros de Santiago y a la mañana siguiente puesta a disposición del Primer Juzgado del Crimen, donde el Museo había interpuesto una denuncia por robo, dado que los ladrones actuaron con fuerza en las cosas, nocturnidad y ventaja.

Es necesario consignar que los autores de este libro trataron de encontrarse de manera persistente con Humberto Nilo no lográndose materializar una cita que hubiese permitido obtener su versión del significado de *Apuntes*.

En torno a la polémica escultura, destaca el hecho de que su autor, por alguna razón, ha evitado referirse a ella o rememorar los días en los cuales fue objeto de la atención ciudadana. Su deseo de olvidar queda en evidencia cuando en su biografía hay un notorio salto en el año en que tal obra, 1980, fue seleccionada para ser expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes, una oportunidad que marca a la escultórica nacional por tratarse de la primera vez que se convocó a los artistas en lo que se denominó "Encuentros de Arte-Industria", donde la empresa privada nacional comienza un fuerte respaldo a esta rama del arte.

Por otra parte, se constata en la información de prensa de los días de la polémica por la escultura de Nilo, que la atención se centró únicamente en el componente "silla" de playa de la obra no atendiéndose a los otros dos componentes: la pirámide de metal y el "cactus", como se identificó

por entonces a la planta instada en un orificio de la plataforma, ambos situados a la izquierda.

En el relato de Nena Ossa anteriormente reproducido, ésta reconoce que a instancias del escultor Alberto Reed se impuso de lo que serían los códigos insertos en la obra de Nilo: *La silla,* representando el asiento presidencial, con ausencia de Allende y las intervenciones en la base de la obra donde se encontraría la X del slogan "Allende Vencerá".

En una breve crónica publicada por la revista *Vivienda y Decoración* del diario *El Mercurio*, de fecha 2 de mayo de 1998, y seguramente realizada semanas antes del despido de Nilo de su cargo de Director del Departamento de Artes Visuales (ex Facultad de Bellas Artes) de la Universidad de Chile, se señala que **"sus comienzos no fueron fáciles"**, lo que complementa el artista con la siguiente sentencia:

"...Por la obra que hice, de arte-industria, inspirada en Leonardo y en Umberto Eco, y que alguien dijo que era una silla vacía, y negra, porque era un homenaje a Allende".

Esas parecieran ser las únicas palabras dichas por Nilo respecto de *Apuntes*. Pero ¿qué otros códigos ocultos puede haber en la obra?

La pirámide en la obra de Nilo —¿mera casualidad de asociación con su apellido?— o es una representación del sentido que daban los egipcios a éstas, la preservación y protección de los cuerpos de los faraones para la eternidad, o una directa referencia a la conocida pertenencia de Allende a la francmasónería chilena, para los cuales en tanto materialidad tridimensional derivada del triángulo, simboliza al hombre en busca de la divinidad y de las energías cósmicas que supuestamente son captadas por el ápice e irradiadas al área de la base. La pirámide, para los masones, es el símbolo de la jerarquía espiritual de la nueva era y es en su ápice donde se encuentra "el ojo de Dios", el mismo que se grafica en el reverso del billete de un dólar estadounidense.

Más compleja resulta la interpretación de la presencia del "cactus", que no es tal sino un agave, planta perteneciente a la familia de las amarilidáceas, de hojas largas, fibrosas, de forma lanceolada, color verde azulado, y cuya parte aprovechable, la piña o cabeza inferior, por su alta concentración de azúcar, es usada en México para la elaboración del pulque, zumo que una vez destilado se convierte en mezcal, genérico del aguardiente cuyo nombre lo toma del pueblo donde se fabrica. El más conocido es el de Tequila.

¿Fue acaso el agave un recurso usado por el artista para referirse a la afición alcohólica públicamente difundida ante los trabajadores por el propio homenajeado siendo mandatario, queriendo con ello simbolizar delicadamente el equilibrio entre el hombre-masón, que busca la perfectibilidad, y el hombre-profano, que enfrenta las vicisitudes y goces de la vida mundana?

Pero, podría haber una segunda interpretación.

Los códices prehispánicos Nutall, Laud, Florentino y Mendocino informan que las tribus indígenas hallaron diferentes usos para el agave y sus subproductos, obteniendo de ellos alimentos, hilos, agujas para coser, calzado, jabón, techos para casas, ropa, clavos, punzones, armas y papel, entre otros. ¿Encubrió Nilo con la presencia del agave una sátira del desabastecimiento enfrentado por los chilenos durante el gobierno de la Unidad Popular?

Y hay más. La interpretación queda al libre albedrío.

La presencia del agave lleva a recordar a Eurípides (c. 480-406 a.C.), el dramaturgo griego que con Esquilo y Sófocles es uno de los tres grandes poetas trágicos de Ática. Su obra se caracterizó por ser anticonvencional, con un lenguaje popular e independencia de, valores morales y religiosos tradicionales. Entre sus temas de inspiración se inclinó por aquellos que proponían emociones violentas y actos románticos. Y, precisamente, en la obra *Las bacantes* deja en evidencia el sentido liberador de la religión dionisíaca, y los peligros que entraña la pérdida del control y la razón: presas de un frenesí báquico, Agave y las mujeres de Tebas descuartizan a Penteo, sin que Agave sea consciente de que la víctima es en realidad su propio hijo. Dioniso, en la mitología griega, era el dios del vino. Después del siglo V a.C. fue conocido como Baco.

Un antecedente posterior muestra la tendencia de Humberto Nilo a encriptar mensajes. Durante su participación (19 al 25 de septiembre de 2004) junto a una cuarentena de artistas en *Excentra*, un Laboratorio Internacional de las Artes realizado en las ciudades uruguayas de San Gregorio de Polanco y Paso de los Toros, el artista, acompañado por alumnos de la Universidad Andrés Bello, donde ejercía como docente, y el filósofo Patricio Bulnes, enterró, al lado de una línea de ferrocarril, un sobre con mensajes cifrados para ser descubiertos en cincuenta años más. El objeto fue realizado en cobre y su propósito convertirlo en materia de búsqueda en un futuro arqueológico.

Finalmente, un ejemplo de la desinformación sobre la cuestionada obra de Nilo es el siguiente: en un *weblog* alemán escrito por un chileno (http://braumueller.blogspot.com), a propósito de un chat sobre arte y en una entrevista hipotética a Humberto Nilo, se simulaba preguntarle, en 2004, a través de Internet, sobre *Apuntes*, en los siguientes términos:

"Para dejar en claro nuestra historia, que puede ser importante en recrear nuestra cultura en Chile con identidad y más verdad, te pido contestar la siguiente pregunta. Me recuerdo como estudiante de arte, cuando uno empezaba a averiguar información sobre la actual historia del arte contemporáneo de Chile, cuales de los profesores trataban a pesar de las circunstancias de represión hacer un arte de vanguardia, me contaban de tu obra puesta al frente del Museo del Bellas Artes. Cuéntame algo sobre esa silla, que los militares destruyeron y echaron abajo hacia el río Mapocho por allá en los años 80". *(Redacción y ortografía del original)*

En oportunidad de una entrevista concedida para este libro por el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Milan Ivelic, se le consultó por la escultura de Nilo. Confirmó su presencia en las bóvedas de la institución y anunció que sería expuesta, hecho ocurrido en octubre de 2007 —por un período de una semana—, incluyendo las publicaciones hechas en su época. La exposición habría molestado al artista.

Apuntes no sólo no fue destruida, como lo afirma el autor desinformado del *weblog* antes citado, sino que se mantiene a buen recaudo para molestia de sus detractores y disfrute de aquellos que estiman se trata de una obra merecedora de toda consideración y respeto.

Dos décadas después del robo de la *Apuntes*, un estudiante de Artes Visuales de la Universidad Arcis sustrajo del Museo Nacional de Bellas Artes *El Torso de Adèle*, de Auguste Rodin, supuestamente encontrada por el autor del delito en el Parque Forestal envuelta en plástico y cartones. Este justificó su acto señalando que se trataba de un estudio sobre la seguridad en los museos. El hecho no tuvo mayores consecuencias.

Quiérase aceptar o no, *Apuntes* se convierte en una obra polémica en los mismos días en que la actividad escultórica comenzaba a recuperarse de su propia crisis de identidad, y si algun mérito debe reconocérsele a la acción artística de Humberto Nilo es haber fijado a esta rama del arte en el subconsciente colectivo nacional, fenómeno que contribuyó a valorar el trabajo del escultor; a demostrar que la escultura era una expresión

poseedora de un lenguaje propio, que podía generar opinión y debate; y, finalmente, a anunciar que la escultura y los escultores estaban dispuestos a ganarse los espacios públicos, como ocurrió en los años siguientes.

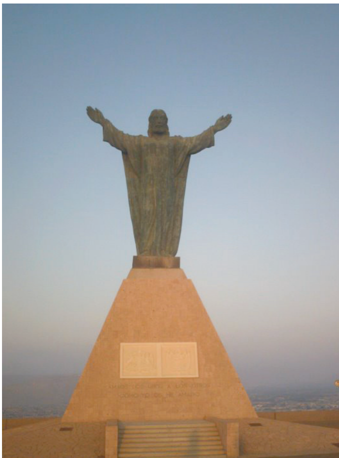
La contumacia del alcalde Carlos Bombal de reiterar su oposición al uso de sitios públicos para la instalación de esculturas, como lo sugiriera en los días de la polémica la propia Nena Ossa, directora del Museo Nacional de Bellas Artes y varios escultores, tuvo como sólida contrapropuesta la iniciativa del Parque de las Esculturas de Providencia.

Independientemente de algunas vicisitudes enfrentadas por la escultura en Chile, debe destacarse que, por su geografía, el país, excepcionalmente, es un espacio territorial – ese inmenso espacio público perteneciente a todos los chilenos, como diría el escultor Francisco Gazitúa - flanqueado en sus cuatro puntos cardinales por grandes obras escultóricas, simbolizando paz o conmemoración y, de paso, advirtiendo también de una legítima e histórica soberanía.

Así, en el extremo norte, el *Cristo de la Concordia* o de la Paz, mirando al océano desde la cima del Morro de Arica, con sus brazos extendidos hacia Chile y Perú, simboliza la paz, hermandad y solidaridad entre ambos pueblos. Fue instalado allí el 22 de noviembre de 1999, nueve días después de firmarse el Acta de Ejecución que contiene los acuerdos referidos a los puntos pendientes en el Tratado y el Protocolo Complementario del Tratado de 1929, —cuando luego de la Guerra del Pacífico se devolvió Tacna y se mantuvo Arica—, y al entregarse a Perú las obras de la Estación del Ferrocarril Arica–Tacna, la Aduana y el Sitio 7 del puerto. Se incluyó, además, la escultura referida, una propuesta hecha en 1933 por el canciller peruano Pedro Rada y Gamio, pero financiada por las arcas fiscales chilenas.

Con 11 metros de altura y 9,20 metros de ancho e integrado por una estructura interna de acero, un armado de placa de bronce y un peso total de 15 toneladas, esta obra tuvo un costo de 100 mil dólares. Fue diseñada por el escultor Raúl Valdivieso a una escala de 30 centímetros. A partir de dicha maqueta su ejecución la realizó en bronce y a escala real el artista español Zemlicka Valdivieso. Fundida en Madrid, se la embarcó desde Valencia hacia Chile en 1987. Llegó a Arica en un momento en que las conversaciones entre ambas naciones amenazaban con estancarse, como sucedió. Su destino, entonces, fue uno de los patios del Regimiento de Ingenieros Nº 6 Fuerte Azapa. Allí la imagen del Redentor estuvo boca abajo por 12 años, soportada sólo por neumáticos que, con el tiempo, amenazaban ceder y dar por los suelos con la sacra imagen.

La base donde está instalada esta monumental obra tiene forma tronco-piramidal de hormigón armado de 1,60 metros de espesor. La estructura se fijó a esta base mediante 32 pernos de acero. Por su ubicación en la cima del Morro de Arica, recibe el empuje del viento equivalente a 100 toneladas. Fue construida por el escultor Samuel Román, quien grabó en ella la frase "Amaos los unos a los otros", adicionando los respectivos escudos patrios de Perú y Chile.



El *Cristo de la Concordia*, en Arica, flanquea nuestra frontera norte.

Por su parte, el *Cristo Redentor de los Andes* flanquea la frontera cordillerana con Argentina. Situado en el denominado Paso de la Cumbre, el punto más alto de la travesía entre la ciudad argentina de Mendoza y Santiago, esta obra fue erigida en el contexto histórico de fines del siglo XIX y comienzos del XX por iniciativa del obispo de Cuyo, monseñor Marcelino del Carmen Benavente. Este, advirtiendo las tensiones chileno-argentinas por cuestiones fronterizas no resueltas, hizo suyos los llamados del papa León XIII por la paz en el mundo, donde invocaba la gracia del Cristo Redentor, y prometió de manera pública levantar una estatua de éste.

La obra de 7 metros de altura fue encomendada al escultor bonaerense Mateo Alonso, pero debió permanecer por un tiempo en el patio del Colegio Lacordaire, de la Orden de Santo Domingo en la capital argentina, mientras los dos países llegaban a acuerdos. Estos se alcanzaron en mayo de 1902 ("Pactos de mayo") y fue motivo suficiente para trasladar la escultura a Mendoza a fin de ser emplazada en el paso de la Cumbre del Bermejo, límite entre Chile y la Argentina, por donde en 1817 el general San Martín condujo al Ejército Libertador que consolidó la independencia chilena.

Las piezas de bronce del Cristo viajaron 1.200 km por tren hasta la vecindad del pequeño poblado argentino de Las Cuevas. A continuación se las subió a lomo de mula hasta la cumbre andina, situada a 3.854 sobre el nivel del mar. Más de 100 trabajadores hicieron posible en el emplazamiento y la construcción del pedestal de granito de seis metros de altura y un peso de 4 toneladas. El propio escultor Mateo Alonso dirigió el montaje de las piezas. La obra quedó instalada el 15 de febrero de 1904. La figura de Jesús fue situada sobre la mitad de un globo terráqueo. Su mirada sigue la línea del límite. Con la mano izquierda sostiene la cruz, apoyada sobre el hemisferio terrestre, y con la derecha imparte la bendición. Fue inaugurada el 13 de marzo de ese año con asistencia de 3 mil chilenos y

argentinos y delegaciones de los ejércitos de ambas naciones, pero sin la concurrencia de los respectivos presidentes General Julio Roca de Argentina, y Germán Riesco, de Chile. Sólo asistieron los ministros de Relaciones Exteriores Raimundo Silva Cruz y José Antonio Terry. También el arzobispo de Buenos Aires, Mariano Antonio Espinoza, los obispos Monseñor Benavente de Cuyo (Argentina) y Monseñor Ramón Ángel Jara de San Carlos de Ancud (Chile), autor de la frase dicha ese día: *"Se desplomarán primero estas montañas, antes que argentinos y chilenos rompan la paz jurada a los pies del Cristo Redentor"*. El 17 de enero de 1937 tales palabras fueron reproducidas en bronce a los pies de la estatua por los rotarios de Uruguay, Chile y Argentina.



El *Cristo Redentor*, en plena cordillera de Los Andes, es una invocación a la paz entre Argentina y Chile.

En el extremo Oeste, a 3.760 kilómetros de las costas chilenas, se alzan imponentes en Isla de Pascua los centenares de Moais con una altura de entre tres y doce metros. Esculpidos sobre toba volcánica extraída del cráter Rano Raraku en el siglo IV d. de C., representan enormes cabezas con narices y oídos alargados. Son los custodios del mar donde Chile ejerce permanentemente soberanía bajo el concepto territorial de 200 millas marítimas.

Y el extremo Sur lo flanquea el grupo escultórico conmemorativo de Hernando de Magallanes, donación a la ciudad de Punta Arenas del inmigrante y empresario español José Menéndez al cumplirse 400 años del descubrimiento del estrecho que lleva el nombre del marino portugués.

Ejecutada por el escultor Guillermo Córdova, el monumento tiene una altura de 9 metros: la escultura de Magallanes 3,60 metros y la altura del pedestal 5,40 metros. Se utilizó piedra calcárea y las estatuas, trofeos, escudos, cartel para dedicatoria y bajorrelieves son de bronce.

En la cantera Las Vegas de Valparaíso fue confeccionado el tallado y canteado de la piedra. Para el montaje y armado del material se contrataron obreros de Coronel. Y desde la fundición Hernández y Gemelli de Buenos Aires, se enviaron por vía marítima las ocho piezas de bronce patinado, cuidadosamente embaladas y supervisadas por el escultor Córdova, y que los ajustadores Juan Kaliovsky y Julio Cattaneo montaron sobre el pedestal. La obra fue inaugurada el 15 de diciembre de 1920. En la ceremonia estuvo presente Su Alteza Real Infante don Fernando de Baviera y Borbón, en representación del rey de España Alfonso XIII.

Este conjunto escultórico tiene una significativa simbología: en lo alto, la silueta sencilla de Magallanes; en el zócalo, placas en bajorrelieves con

barcos vistos de proa y popa como si fueran la entrada y salida del estrecho con sus fechas. Sobre el arco de ésta descansan dos figuras en moderadas actitudes miguelangelescas: el fueguino (selknam u ona) y el patagón (o tehuelche). En la cara posterior están los símbolos que caracterizan el hecho: globo, yelmo, anclas, libro y laureles. Y en el frente está la erguida figura de una magnífica sirena con los brazos levantados sosteniendo en cada mano los escudos de España y de Chile (Fuente: Diario *La Prensa Austral*)



En Isla de Pascua, a 3.760 kilómetros del continente, vigilantes los moais parecen atentos en la vigilancia del mar territorial chileno.

Finalmente, también se ha marcando con esculturas el Territorio Antártico Chileno.

Durante una entrevista concedida en 1994 al diario *El Mercurio* (12/06/1994), con motivo de la donación de su biblioteca personal, archivos, mapas y filmes al Ministerio de Relaciones Exteriores, Oscar Pinochet de la Barra, abogado, diplomático de larga y exitosa carrera, escritor, miembro de la Academia Chilena de la Lengua y, por entonces, director del Instituto Antártico Chileno, lanzó un desafío: **"Hay que abrir la Antártica al arte".**

Considerado el más documentado especialista latinoamericano en el tema antártico, Pinochet de la Barra dedicó su vida no sólo a interiorizarse de las materias vinculadas al continente blanco, sino que participó activamente en representación del país en todas las conferencias y acuerdos sobre dicho territorio. Su llamado a los artistas, extensivo también a los escritores, fue una de las tantas señales emitidas por él durante su carrera diplomática en torno a la necesidad de marcar soberanía en ese territorio donde Chile reclama muy legítimos derechos.

Respondiendo a la pregunta de la periodista Elena Irarrázabal Sánchez **"¿Piensa que ha existido poco interés hacia la región de parte de los medios intelectuales?"**, Pinochet de la Barra respondió: "

"Creo que los chilenos, en cierta medida, le hemos dado la espalda. De eso somos en parte culpables quienes debemos divulgar la magia de esta tierra. Hay que abrir la Antártica al arte".

Cuatro meses después, recogiendo las palabras de Pinochet de la Barra y en el marco de un proyecto del entonces Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea de Chile, general del aire Ramón Vega Hidalgo, viajaron invitados durante

una semana a la Antártica los escultores Federico Assler y Francisco Gazitúa; los pintores Francisco de la Puente y José Basso; el músico y compositor Francisco Herrera; el fotógrafo George Munro; el diseñador Jaime Peñaloza; y, el equipo de un programa infantil de televisión.

Ambos escultores, elegidos certeramente, han destacado en su trayectoria artística por la intensidad de sus proclamas y convocactorias destinadas a promover la instalación de la escultura en los espacios públicos. Consecuentes con sus principios llegaron hasta el Territorio Antártico Chileno para marcarlo, aunque fuese efímeramente, con sus esculturas monumentales, propósito logrado luego de una esforzada tarea desempeñada en medio de lobos marinos, focas y la inmensidad de un entorno caracterizado por la intensa blancura.



En el extremo sur, el grupo escultórico en homenaje a Hernando de Magallanes y a los habitantes fueguinos y patagones, exalta el encuentro de dos mundos.

Assler, sin embargo, creador de un conjunto de seis piezas de hielo con características megalíticas, consciente de la fugacidad de su obra destinada ineluctablemente a convertirse en agua, hizo copia de la misma usando poliestireno expandido, cuyo "positivo" dejó en la Base Aérea, convirtiéndose en la obra escultórica más austral del país, marcadora de soberanía cultural en el extremo territorial Sur.

El artista regresó a Santiago con el "negativo", luego de asumir el compromiso de realizar en hormigón la misma obra hecha inicialmente en hielo. Y así ocurrió. La escultura, según su propia versión, exhibida en la sede de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Mayor debía, posteriormente, ser enviada a su destino en la Antártica por barco. Pero eso nunca ocurrió y el mayor desplazamiento que tuvo fue hacia la sede de calle Portugal de ese plantel académico. No fue devuelta a su autor ni se explicó qué había sucedido.

A pesar de todo, aunque efímeras, las esculturas de hielo y poliuretano expandido —de incierto destino esta última— hechas por Assler, reforzaron simbólicamente, por entonces, la presencia escultórica austral chilena.

Y como eje del sentimiento religioso católico, que identifica a más de la mitad de la población chilena, casi justo al medio del territorio conti-

nental chileno y en pleno corazón de Santiago, en la cima del Cerro San Cristóbal, se levanta majestuosa la blanca imagen de la Virgen María. Para su construcción se eligió como modelo la obra del escultor Jaconetti que preside la columna de la Piazza Spagna, en Roma. La imagen fue encargada a la Fundición de Val Dosne de París, por intermedio del Ministro Plenipotenciario de Chile en Francia, Enrique Salvador Sanfuentes. Su peso neto es de 36.6 toneladas y mide 14 metros de alto. Su pedestal mide 8,30 metros. Fue inaugurada por la Iglesia de Santiago el 26 de abril de 1908, día de Pascua de Resurrección.



En el Territorio Antártico Chileno, los escultores Francisco Gazitúa y Federico Assler, esculpieron obras en hielo que, aunque efímeras, constituyeron un acto de soberanía en esos lejanos parajes.

Finalmente y repitiendo las acertadas palabras del escultor Francisco Gazitúa: **"Seguirá pasando la historia grande y el arte generando nuevos estilos, pero la función del escultor en la tribu permanece: es, mejor que nadie, un acumulador de material para inmovilizar el tiempo de un hecho grande o pequeño que el grupo humano necesita recordar. Y, más al fondo, la escultura será siempre pie a tierra, una porfiada reconexión con el lado material y el ser humano".**

Notas Capítulo V:

(1) Debido a la privilegiada ubicación del *Templo Catedralicio del Cristo Salvador del Patriarcado de Moscú*, José Stalin se propuso construir en ese lugar un grandioso *Palacio de los Soviet* anunciado, entonces, como la mayor construcción del mundo: la altura sería de 400 metros, la anchura de 250 metros y la longitud sobre los 500 metros. El edificio contendría una estatua de Lenin de 100 metros de altura y un peso de 6.000 toneladas. El dedo índice de la obra, característico de la expresión del líder en sus arengas políticas, se estimaba en 6 metros de longitud, en tanto que los hombros medirían 32 metros.

Las obras se iniciaron en 1939 con los cimientos de la parte principal del edificio, pero la guerra detuvo los trabajos en 1941, los mismos que no lograron reanudarse. Durante el régimen de Nikita Kruschev el sitio fue utilizado para la construcción de una gran piscina pública.

La idea de reconstrucción del templo surgió en 1988 al crearse una organización de prominentes miembros de la Iglesia Ortodoxa Rusa: científicos, artistas, escritores, miembros del Parlamento y creyentes de rango. Con el apoyo del entonces Presidente de Rusia, Boris Yeltsin, y gracias a una resolución del Gobierno de la Ciudad de Moscú, se inició la reconstrucción del templo en 1994, bajo la dirección del prestigioso arquitecto ruso Posokhin, del Instituto de Arquitectura de Moscú Mosprojekt-2, quien con un grupo de profesionales se dio a la difícil tarea de buscar restos del proyecto original, planos, medidas y fotografías. Así, las dimensiones, fachada y decoración interior fueron exactamente las mismas que tenía antes de su destrucción; altura desde el punto más alto del techo hasta su base es de 105 metros; la longitud y anchura mayores es de 91 metros la cúpula principal tiene 30 metros de diámetro, y la altura desde la base de la cúpula hasta lo alto de su cruz es de 38 metros.

La reconstrucción del templo terminó a fines de los años '90 y nuevamente fue consagrado en el año 2000.

(2) Nikolai Vasilyevich Tomsky participó en el Ejército Rojo (bolchevique) y siguió estudios en el Instituto de Arte Industrial en Leningrado (hoy nuevamente San Petersburgo, su nombre original). Fue diputado en el Soviet Supremo de la URSS, y galardonado con los premio "Héroe del Trabajo Socialista" y Medalla de Oro "Hoz y Martillo" por su contribución al desarrollo del arte socialista en el mundo. Entre sus obras monumentales destacan esculturas de Marx y de líderes comunistas. Una de sus últimos encargos importantes se lo hizo el gobierno comunista de Alemania Oriental y fue inaugurado en 1970: una estatua de Lenin para conmemorar el centenario de su nacimiento. Instalada en la Leninplatz (distrito Friedrichshain), la obra la integraban 112 bloques de granito rojo procedente de Ucrania, y alcanzaba una altura de 19 metros.

(3) Selección del texto referido a Fermín Vivaceta, escrito por Aristóteles Berlendis Sturla, Serenísimo Gran Maestre de la Masonería Chilena, con motivo del Primer Centenario de la Sociedad Artesanos La Unión, celebrado en1962:

_ Fermín Vivaceta Rupio es una de las personalidades chilenas en quienes resplandecen con mayor brillo la pureza ideológica, la intachable conducta ciudadana y el amor a la cultura para alcanzar una superación moral. De él se ha dicho, con mucha razón, que es el Franklin chileno y en eso no ha habido inexactitud, porque si Vivaceta no alcanzó a conseguir los elevados cargos por Franklin desempeñados, fue como el gran americano del Norte, un ejemplo magnifico de cuantas virtudes públicas y privadas pueden adornar a un hombre y mostró a todos la fuerza incontrarrestable de la voluntad, capaz de vencer los mayores obstáculos y de escalar las más señeras cimas.

_ Fermín Vivaceta era un visionario, pero lo fue como cuantos hombres pusieron el bien y el espíritu

de humanidad como suprema aspiración; como lo fue también otro insigne americano francmasón con él comparado, Benjamín Franklin, de vida tan semejante a la suya, aunque de más afortunados destinos.

_ Es, en buena parte, un autodidacta, el hombre de razón y sentimiento que pule sus naturales asperezas y se perfecciona y ennoblece de día en día. Su madre está orgullosa, pero jamás bastante satisfecha.

_…obtuvo también grandes triunfos y premios y en el segundo año (de Arquitectura. N. de los A.) ganó el segundo premio, consistente en la obra monumental de John Millintong: "Elementos de Arquitectura", en cuya primera página aparece escrito lo siguiente, que es una hermosa ejecutoria: "Universidad de Chile. Año 1852. Segundo premio de la clase de Arquitectura dado al alumno Fermín Vivaceta". Firman el premio, que es ahora joya y orgullo de la Biblioteca de la Sociedad de Artesanos "La Unión", dos figuras tan gloriosas como don Andrés Bello, Rector de la Universidad y don Ignacio Domeyko, Secretario de la Facultad.

_ Cuando por iniciativa de don Benjamín Vicuña Mackenna se celebra la Primera Exposición Nacional de Artes e Industrias, Vivaceta obtiene dos medallas de oro, una de plata y otra de bronce como premio a sus trabajos de ebanistería, talla, dibujo y ornamentación, obras magnificas de inspiración y ejecución.

_ Vivaceta a quien tanto debe la clase trabajadora, inculcó en ella el espíritu de sindicalización y de solidaridad y de este sentido nació la Sociedad "Unión de Artesanos", que hoy se llama Sociedad de Artesanos "La Unión", el día 12 de Enero de 1862.

_ Muere Fermín Vivaceta el 21 de febrero de 1890 en medio de la más triste y desamparada miseria. Ni aún tenía ropa para amortajarle. Deja su muerte un recuerdo indeleble de bondad, de sabiduría y de altruismo. Tal es el perfil moral de aquel excelso ciudadano a quien debemos recordar agradecidos e imitar en su amor a la patria, a los trabajadores y a la humanidad.

(4) En el año 1993, durante el gobierno del Presidente Patricio Aylwin Azócar, se aprobó la Ley 19.205 que autorizó **"la erección de dos monumentos en memoria del Senador de la República, uno en la ciudad de Santiago y otro en Valparaíso"**. La misma Ley fijó una comisión encargada de ejecutar los objetivos de esta ley.

La comisión presidida por el Senador Carlos Bombal, convocó a concurso público para el diseño del memorial que tiene como objetivo **"mantener vivo el recuerdo de la obra, figura y personalidad del senador, destacando sus principales atributos como fue su amor a Dios y a la patria, y su cercanía con el arte y la cultura".** Como condición se establece que el memorial **"tendrá un carácter simbólico, aceptándose algún grado de abstracción y debe constituir un verdadero aporte urbanístico a la ciudad, que lo haga ser valorado y aceptado por toda la ciudadanía. Su materialidad podrá ser en bronce, mármol o granito o cualquier material de resistencia y durabilidad semejante o equivalente".**

El 2 de noviembre de 2003 se publicó el resultado del Concurso Público. El proyecto ganador fue el elaborado por la escultora María Angélica Echavarri Gleisner y el arquitecto Nicolás Lipthay Allen.

Jaime Guzmán Errázuriz nació en Santiago el 28 de junio de 1946. Realizó sus estudios en el Colegio Sagrados Corazones. A los 16 años ingresó a la Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Católica de Chile, obteniendo en 1968 su grado de Licenciado con distinción máxima.

En la Universidad creó el Movimiento Gremial Universitario, corriente que en 1968 accede a la Federación de Estudiantes de la Universidad Católica, manteniendo su liderazgo casi ininterrumpidamente hasta la fecha. Varias generaciones que formaron parte del Movimiento descubrieron una auténtica vocación de servicio público que les llevó a seguir a Jaime.

Desde 1968 desempeñó funciones docentes en la misma Facultad de Derecho, como distinguido profesor de Teoría Política y Derecho Constitucional.

También, realizó funciones periodísticas de diverso género, escribiendo artículos sobre temas jurídicos, políticos, sociales y religiosos, en revistas y diarios nacionales de gran prestigio.

Durante 1970 y 1973 luchó contra el gobierno de la Unidad Popular, destacándose además como panelista estable del popular programa político de televisión *A esta hora se improvisa*. Más allá de sus habilidades en foros políticos se caracterizó por el respeto profundo a sus adversarios políticos.

En septiembre de 1973, fue nominado por el gobierno militar para integrar la comisión encargada de redactar la nueva Constitución Política, aprobada en 1980.

Fue, además, asesor del Gobierno en materias jurídico-políticas e integró la Comisión Asesora de las Leyes Orgánicas Constitucionales entre 1983 y 1989.

Fue fundador del Movimiento Unión Demócrata Independiente y su presidente entre 1983 y 1987. Encabezó el proceso en que la UDI se transformó en Partido Político y dirigió las primeras elecciones que el partido enfrentó, resultando elegidos 2 senadores y 11 diputados.

En 1989 fue electo Senador de la República por Santiago, destacándose como uno de los senadores que más aportes realizó a la legislatura en el período en que ejerció su mandato.

El 1º de abril de 1991, cuando abandonaba el Campus Oriente de la Universidad Católica luego de impartir su clase de Derecho Constitucional, Jaime Guzmán fue asesinado por un comando terrorista de izquierda. Cabe mencionar que una semana antes, había votado en contra de una reforma constitucional que otorgó al Presidente la facultad para indultar terroristas.

Jaime Guzmán murió habiendo fundado un partido político, un movimiento universitario y habiendo sido formador para innumerables generaciones. Todos éstos celebran que su testimonio de amor a Chile y servicio público, se plasmen en el memorial a él dedicado.

Fuente: Corporación Pro Memorial Jaime Guzmán

(5) La siguiente es la carta enviada a *Televisión Nacional de Chile* por la directora del Museo Nacional de Bellas Artes, Nena Ossa, el lunes 8 de junio de 1981 y publicada por el diario *La Tercera* en su edición del miércoles 10.

Señor
Jaime Pereira
Subdirector general de Televisión
Nacional de Chile

Estimado señor Pereira:

Hemos visto con estupor en el programa del noticiario "60 Minutos" del distinguido Canal Nacional que Ud. representa, en su audición del sábado 6 recién pasado, que el conocido comentarista señor Enrique Lafourcade, se refirió en términos despectivos sobre la labor creativa de algunos artistas jóvenes de Chile. Igualmente, luego de expresar sus críticas y decir que habría que cubrir con enredaderas todas las esculturas que el estimaba inaceptables, aventuró juicios sobre el concepto del arte moderno, dejando ver que lo único que él valoriza es lo creado por lo menos cincuenta años atrás.

Al margen de que las expresiones del señor Lafourcade me afectan en mi calidad de directora del Museo Nacional de Bellas Artes, deseo aclarar que la responsabilidad de toda persona que tiene en sus manos en alguna forma el destino de la cultura chilena, no puede fomentar que se congelen, por decirlo así, el pensamiento y la actividad artística, intelectual o espiritual de un país.

Creemos, con todo respeto, que la libertad de expresión del arte merece tanto respaldo y prestigio como la libertad de expresión de los medios de comunicación, y que, por tanto, las personas que en los medios de comunicación se expresan sobre materias culturales deben comprender el concepto integral de una obra de arte, del pasado o del presente, y no como es el caso puntual a que hacemos referencia.

Por lo antes expuesto y en miras al derecho a réplica, solicitamos a Ud., con toda consideración, se envíe al Museo Nacional de Bellas Artes a un periodista idóneo, con su equipo, a fin de explicitar la significación del arte actual nacional e internacional. Asimismo, deseamos que ese derecho a réplica sea proyectado a una hora de la misma importancia que la que para sus declaraciones se le concedió al señor Lafourcade.

Agradeciendo la buena acogida de nuestra solicitud, lo saluda muy atentamente,

NENA OSSA
Directora, Museo Nacional de Bellas Artes.

Diario "La Tercera" 10/06/1981



Capítulo VI:

Multivisión de la Escultórica Chilena

- Las buenas intenciones de una ley del presidente Frei Montalva que 26 años después hizo cumplir su hijo, el presidente Frei Ruiz-Tagle.
- La ejemplar sensibilidad del empresario Eugenio Heiremans.
- Lafarge Chile y su aporte a la cultura.
- Gabriel Valdés y la Ley de Donaciones Culturales.
- Cultura y gestión en la perspectiva de Osvaldo Rivera, Vicepresidente Ejecutivo de la Corporación Cultural de Providencia.
- El Director del Museo Nacional de Bellas Artes, Milan Ivelic, analiza la escultórica nacional.
- La óptica académica del profesor Enrique Solanich.
- Escultura pública vista por la historiadora finlandesa Liisa Flora Voionmaa.
- La escultura nacional en la mirada de María Carolina Abell, periodista, crítica de arte y curadora.



Los agentes que influyen en el desarrollo de la cultura y el arte en las naciones modernas son variados. Históricamente, al Estado le ha correspondido un papel preponderante y de manera particular en lo referido a la escultura conmemorativa que, para su erección, debe ser materia de ley, conforme lo dispone el Artículo 60 Nº 5 de la *Constitución Política de la República.*

En este capítulo se han reunido múltiples visiones acerca de la cultura en Chile, el arte en general y la escultura en particular, destacando aspectos legislativos y testimonios de actores importantes de la empresa privada, la política, la gestión cultural, el mundo académico y la crítica especializada, cuyas perspectivas y opiniones pueden servir de referentes en los diversos ámbitos del quehacer nacional.

Quizás valga comenzar con el particular caso de una ley, la primera de su tipo, destinada a fomentar el arte.

Consciente de la responsabilidad del Estado en lo referido a la Cultura y el Arte, el presidente Eduardo Frei Montalva (1964-1970) impulsó la Ley 17.236 que *Aprueba normas que favorecen el ejercicio y difusión de las artes.* Promulgada con fecha 12 de noviembre de 1969, con las firmas del ya citado mandatario y sus ministros de Educación, Máximo Pacheco, y de Hacienda, Andrés Zaldívar, y publicada en el Diario Oficial nueve días después, en su Artículo 6º disponía lo siguiente:

"Los edificios públicos de las principales ciudades del país, donde concurra habitualmente gran número de personas en razón de los servicios que prestan, tales como ministerios, mniversidades, municipalidades, establecimientos de enseñanza, de las Fuerzas Armadas, hospitalarios o carcelarios, deberán ornamentarse gradualmente, exterior o interiormente, con obras de arte.

"El Ministerio de Educación Pública decidirá los lugares y edificios que deban cumplir esta obligación y calificará las obras de arte propuestas, aceptándolas o rechazándolas, previo informe de una Comisión integrada por el Director de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y Transportes, el Director del Museo de Bellas Artes, el Vicepresidente de la Corporación de Mejoramiento Urbano, un representante de la Asociación Chilena de Pintores y Escultores y un representante de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

"En la proyección de futuros edificios de importancia deberán consultarse ornamentos artísticos incorporados a ellos o complementarios del conjunto arquitectónico. La ejecución de estos trabajos corresponderá al artista nacional que determine la Comisión señalada en el inciso anterior.

"Las instituciones fiscales, semifiscales o de administración autónoma podrán cargar a los ítem de construcción de sus respectivos presupuestos los pagos por concepto de obras de arte que se hagan en conformidad a este artículo".

La misma ley en su Artículo 7º expresaba:

"En el cumplimiento de las funciones que le encomienda la presente ley, el Director de Bibliotecas, Archivos y Museo será asesorado por una Comisión compuesta por dos representantes de cada una de las facultades de la Universidad de Chile en que se imparta enseñanza de artes plásticas, de artes musicales y de teatro, por el Conservador del Museo Nacional de Bellas Artes y por el Secretario-Abogado de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos".

Esta legislación regulaba también en su contenido la salida de obras de artistas nacionales y extranjeros fuera del territorio nacional, las franquicias otorgadas a entidades bancarias comerciales para invertir un 5% de sus fondos de reserva en la adquisición de obras de arte para su patrimonio (30%) y para el Estado (70%), la obligación de las personas naturales y jurídicas de declarar la posesión de obras de arte, la adquisición de obras para los museo del Estado y la creación del Museo del Mar en Valparaíso.

El significado de la legislación antes señalada y su impacto en las artes y los artistas nacionales no requiere mayores comentarios. A no dudarlo, se trataba de una norma llamada a iniciar un importante proceso de sensibilización nacional ante las expresiones artísticas plásticas, lo que no sólo

hablaba bien de su impulsor, el presidente Frei Montalva, sino también de los ministros que lo secundaban.

Pero sólo un año después, a pocos días del término de su gobierno, el 29 de octubre de 1970, y en medio de un país convulsionado por el asesinato del Comandante en Jefe del Ejército, René Schneider y la pronta asunción al mando de la nación de su sucesor, el electo candidato Salvador Allende, el mandatario Eduardo Frei Montalva promulgó el Decreto Supremo 3.858 del Ministerio de Educación que fijó el Reglamento Ley 17.236, sin el cual esta última norma era inaplicable.

El antes mencionado D.S. en su Artículo Nº 1 señalaba:

"La Comisión asesora a que se refiere el artículo 7º de la ley 17.236 se reunirá a lo menos una vez al mes, presidida por el Director de Bibliotecas, Archivos y Museo, para debatir los problemas a que dé lugar la aplicación de esta ley y unificar criterios en la resolución de las solicitudes que se dirijan a esta Dirección para acogerse a las franquicias que ella contempla. Podrá, además, ser convocada por el Director cuando lo requiera la resolución de alguna petición urgente y que haga necesario consultar la opinión técnica de la Comisión".

Sin embargo, en el D.S., que incluye todos los otros aspectos incorporados a la ley que se estaba complementando, no se estableció una reglamentación específica para la aplicación del Artículo 6º de la misma, cuyo nombre era más que explícito respecto de su finalidad: favorecer el ejercicio y difusión de las artes. Así, este propósito se convirtió en un instrumento inoperable.

Fue mérito del presidente Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994 -2000), hijo del mandatario que había promulgado la ya mencionada ley veintiséis años antes, reimpulsarla con el Decreto Supremo Nº 915, que Reglamenta el funcionamiento de la Comisión denominada Nemesio Antúnez, promulgado el 30 de agosto de 1995, con la firma del Vicepresidente de la República, Carlos Figueroa Serrano y con las rúbricas de los ministros de Educación, Sergio Molina Silva; de Obras Públicas, Ricardo Lagos Escobar; y, de Vivienda y Urbanismo, Edmundo Hermosilla Hermosilla.

El Decreto señala:

"Considerando: La importancia y proyección de la ley Nº 17.236 que aprobó normas que favorecen el Ejercicio y Difusión de las Artes, en especial aquellas disposiciones relativas a la ornamentación con

obras de arte en los edificios públicos; "la necesidad de reglamentar una estructura básica que permita llevar a cabo dicha iniciativa legal; "el interés de la actual Administración respecto del resguardo y la difusión del patrimonio cultural de la Nación, y la responsabilidad del Estado en la promoción del desarrollo de la cultura en todas sus expresiones:

"Decreto:

"Artículo 1º.- Funcionamiento de la Comisión establecida en el inciso 2º del artículo 6º de la Ley Nº 17.236, la que se denominará *Nemesio Antúnez*".

Paralelamente a la acción estatal, la empresa privada desde 1980 en adelante y en virtud del Decreto Ley Nº 3.063 referido a Rentas Municipales y donde se estableció que las donaciones o aportes recibidos por los municipios para obras de adelanto o fines de acción social **"serán considerados como gastos"** para los donantes y, en consecuencia, no tributables, encontró, a partir de este beneficio un camino para canalizar recursos en beneficio de la cultura, en general, y el arte, en particular, beneficiándose con ello la escultórica como ha quedado demostrado en sus inicios con el Parque de las Esculturas de Providencia.

A la anterior norma, le siguió, con fecha 31 diciembre de 1981, la promulgación del ***Decreto Nº 2.203 del Ministerio del Interior***, donde se aprobó el Programa Socioeconómico 1981-1989 que expresamente estableció el fomento a **"la acción cultural que se genere en sindicatos, organizaciones comunitarias, institutos y corporaciones culturales".**

Pero antes de las legislaciones que otorgaron beneficios tributarios a las compañías, el principal impulsor del arte en el país, en su condición de empresario, ha sido, desde 1965, **Eugenio Heiremans Despouy**. A su brillante, extensa, transparente, respetada, nacional e internacionalmente reconocida premiada y condecorada carrera en la empresa privada chilena, suma su esfuerzo en favor de los trabajadores al fundar en la década de los años '60 la Asociación Chilena de Seguridad (ACHS) de la cual es su Presidente Ejecutivo, la entidad de mayor jerarquía en prevención de riesgos y atención hospitalaria de trabajadores accidentados, además poseedora de una multidisciplinaria gama de servicios médicos.

A la sensibilidad social de Heiremans, se suma su sensibilidad por el arte al que, desde la creación de la ACHS, le ha abierto las puertas con-

virtiéndolo en un estímulo espiritual para quienes trabajan en sus sedes dispuestas en el territorio nacional y en un mensaje de optimismo, a través del color y las formas, para aquellos que son hospitalizados luego de algún accidente o a tratamientos de rehabilitación.

La colección de la ACHS reúne 116 piezas de arte (al 2006) entre pinturas y esculturas de 79 destacados artistas contemporáneos chilenos que representan variadas generaciones y estilos de creadores, distribuidas en todas sus sedes del país.

En *Cultura & Trabajo. Colección de Obras Visuales*. Asociación Chilena de Seguridad (2006), el tercer catálogo editado por ésta institución y en el cual se exhibe el patrimonio artístico de la misma, Eugenio Heiremans escribió:

"Acercar el arte a los trabajadores chilenos y éstos a las expresiones artísticas nacionales, mediante esculturas, murales y pinturas de gran formato, dispuestos en los espacios públicos de todas sus instalaciones a lo largo del territorio nacional, ha sido uno de los caminos escogidos por la Asociación Chilena de Seguridad para favorecer —desde una dimensión estética y creativa— su compromiso con la Responsabilidad Social Empresarial, como complemento a su misión que es promover trabajos seguros y saludables en las empresas".



Eugenio Heiremans Despouy, Presidente Ejecutivo de la Asociación Chilena de Seguridad

En la siguiente entrevista dada para este libro, Heiremans expone su visión sobre la cultura y el arte y la responsabilidad que en su difusión le cabe a la empresa privada:

¿Cómo nace la idea del uso del arte en la ACHS?

Al proyectarse instalaciones importantes como las nuestras, especialmente hospitales, cuya naturaleza los convierte en edificios numerosa y permanentemente concurridos por personas, surgió la idea de agregarles una obra de arte con el propósito de hacerlos más humanitarios, bellos y gratos, no sólo para sus funcionarios, sino también para los usuarios de nuestros servicios atendidos como consecuencia de accidentes laborales.

Pensamos que un ambiente culturalmente distractivo tiende a convertirse en un paliativo al dolor y/o sufrimiento del paciente y a elevarle la

autoestima a aquel en proceso de rehabilitación, sumándonos también, de esta forma, al apoyo recibido de su familia.

¿Desde cuándo comienzan a incorporarse obras de arte a los edificios de su institución?

Desde los años 1967-1968 con la adquisición de las primeras obras. Y desde 1972 se hizo de forma más organizada a partir de llamados a concurso.

La primera obra premiada en el Primer Concurso, precisamente de 1972, ¿fue un mural de la Brigada de Propaganda del Partido Comunista?

Sí. Fue de los primeros premios. Era un momento muy difícil para la empresa y la sociedad chilena. En ese Primer Concurso se buscaba un mural para la sala de espera del Hospital del Trabajador. El primer llamado se declaró desierto porque no se explicó en las bases que debía ser figurativo. Entonces fue necesario hacer un segundo.

¿Usted era jurado junto al pintor José Balmes y la galerista Carmen Waugh?

Sí.

¿Cuál fue el procedimiento de selección?

Los artistas presentaron sus maquetas con el modelo de la obra a escala y luego de hacerse la elección se abrieron los sobres para conocer a sus autores. Cuando abrimos el sobre del Primer Premio recién nos dimos cuenta de que era de la Brigada Ramona Parra.

¿Para usted, entonces, cuando votó por esa obra, resultaba artística y estéticamente adecuada a los requerimientos de la ACHS?

La encontré adecuada a nuestros propósitos. Históricamente creemos haber sido justos, certeros y con proyección, porque es la única obra conservada en el país de ese grupo que, indudablemente, con sus murales marcó una época cultural de Chile.

En su ejecución el mural fue dirigido por Roberto Matta cuando estuvo en Chile en esa época y constituye patrimonio del país porque es una obra única en su género y el testimonio de un período de nuestra historia con un particular significado.

¿Usted cree que el arte es un factor de unidad?

Sin lugar a dudas.

¿La obra antes referida sería una muestra de eso?

Exactamente.

¿Alguna vez ha recibido alguna crítica negativa por la selección de la obra?

Nunca. Incluso el jefe de ese grupo por esos años, cuando ejecutaban el mural, vio realmente la labor llevada a cabo por nuestra institución en beneficio de los trabajadores, especialmente en el hospital. Un día se acercó a mi oficina y me dijo: *"Me ha abierto un mundo nuevo, desconocido para mí, donde también hay justicia y esfuerzo en beneficio de los más necesitados"*.

¿Cuál cree usted que debe ser el rol de la empresa privada en el fomento del arte y la cultura?

A mi juicio, debe tener una participación muy significativa, fundamental. Si se analizan las naciones desarrolladas se puede constatar que en ellas la empresa privada ha sido la gran promotora del desarrollo artístico que, con el tiempo, se ha acrecentado gracias a los incentivos tributarios que le favorecen y que forman parte de las legislaciones nacionales.

¿Qué mensaje dejaría en el tiempo a los dirigente empresariales, los empresarios y a los ejecutivos para algunos de los cuales el arte y la cultura resulta algo adjetivo?

Que como dirigentes y empresarios deben tener siempre presente los sentimientos de las personas, preocupándose no sólo por el bienestar físico de éstas, sino también por el espiritual, tanto en el interior de cada compañía respecto a sus trabajadores, como fuera de ellas, en la comunidad nacional.

Por eso, entre las responsabilidades sociales definitivas de los empresarios está el respaldo al fomento y desarrollo del arte y la cultura que otorgan bienestar espiritual a las personas, un componente fundamental para su equilibrio y desarrollo como individuos integrantes de una sociedad moderna y desarrollada.

¿Una responsabilidad social independiente del apoyo a la Educación?

Son elementos diferentes. La Educación es una prioridad en Chile. La Cultura se desenvuelve y avanza por otro plano vinculado directamente con el espíritu y sensibilidades del país, tan importantes como la salud y la educación.

Finalmente, ¿cree usted que debería incorporarse la Cultura como una política de Estado?

Soy un definitivo partidario de incorporar la Cultura como una de las responsabilidades del Estado. Porque un Estado bien organizado es capaz de promover e incorporar mucha gente al desarrollo cultural, independiente de los gobiernos, que son transitorios.

Entre las empresas que apoyaron inicialmente el Parque de las Esculturas estuvo Empresas Melón S.A., hoy Lafarge Chile. A solicitud de los autores de este libro, **Xavier Blondot**, gerente general de dicha empresa, entregó el siguiente testimonio:

"En 1989 —en ese entonces como empresa Empresas Melón S.A.—, Lafarge donó al Parque de las Esculturas la obra *Vuelo I*, de la artista chilena Lucía Waiser. De esta manera, integramos un maravilloso espacio que, nacido tras el desborde del Río Mapocho en 1982, incrementó el patrimonio cultural de la comuna de Providencia y del país.



Xavier Blondot, gerente general de Lafarge Chile

"Esta colaboración se produjo en el marco del Tercer Encuentro de Arte-Industria, patrocinado por la Sociedad de Fomento Fabril y dirigida por la Directora de la Galería Época, Lily Lanz. Este interesante evento permitía reunir a reconocidos artistas nacionales, entre pintores, escultores y fotógrafos, quienes eran escogidos por las empresas para crear, con el producto o el material que ellos trabajaban, una obra de arte. A través de este Encuentro se aportaba a la comunidad un número significativo de nuevas obras de alto valor.

"En dicha ocasión, Lafarge Chile (ex Empresas Melón), trabajó en conjunto con la artista Lucía Waiser, quien realizó una hermosa escultura utilizando como materia prima el cemento, llamada *Vuelo I*. Esta fue inaugurada el 27 de septiembre de 1990 y según la propia artista "representa a la mujer, a la mujer que tiene ganas de volar —por eso tiene alas—, pero para ello debe tener los pies en la tierra, debe tener un lugar en este mundo", explicó la artista. Y agrega:

-Fue maravilloso trabajar con Lafarge (ex Empresas Melón). Se produjo una colaboración fantástica y de verdad, espero que algo así vuelva a realizarse. Era una posibilidad real para los artistas de hacer esculturas grandes, ya que en general no tenemos manera de financiarlas como sí ocurrió en este caso", afirmó la artista Lucía Waiser.

"Experiencias como éstas son un fiel reflejo de cómo Lafarge le da vida a los materiales, haciéndolos parte de la ciudadanía e integrándolos a ella.

"Queremos ser parte de la creación de espacios que reflejen distintas manifestaciones y por eso, tuvimos la oportunidad de estar presentes en el Parque de las Esculturas, un verdadero museo al aire libre, un espacio urbano utilizado con fines de creación artística.

"Nuestro acercamiento a estas materias no ha quedado sólo en nuestra participación en Arte-Industria y en el Parque de las Esculturas. También hemos colaborado con el escultor Federico Assler, quien utilizó nuestros hormigones para la gestación de diferentes creaciones, como una escultura ubicada en la Escuela de Hidráulica de la Universidad de Chile y una obra Bicentenario en Los Vilos.

"Es un orgullo para nosotros haber participado en una obra que es parte del desarrollo del patrimonio cultural y artístico de Chile".

La legislación de mayor relevancia bajo cuyo alero el arte, en todas sus manifestaciones, ha encontrado amplio apoyo en la empresa privada es la *Ley de Donaciones con Fines Culturales*. Incluida como Artículo 8º de la *Ley Nº 18.985 que Establece Normas sobre Reforma Tributaria*, su autor fue el abogado, doctor en Derecho y entonces senador, **Gabriel Valdés Subercaseaux**, cuando era presidente de esa rama del Congreso Nacional (1990). Ex ministro de Relaciones Exteriores durante el gobierno del presidente Eduardo Frei Montalva (1964-1970), Valdés, entre sus muchas actividades internacionales, ha ocupado el cargo de Subsecretario General de la Organización de las Naciones Unidas (1971-1981) y el de embajador de Chile ante el gobierno de Italia.

Promulgada el 22 de junio de 1990, con las firmas del presidente Patricio Aylwin Azócar y el Ministro de Hacienda, Alejandro Foxley Rioseco, la que pasó a denominarse "Ley Valdés", no estuvo exenta de vicisitudes.

En 1994, cuando Valdés ejercía el cargo de Presidente del Senado, ya se hablaba de modificaciones a la ley de la que había sido autor, aunque jamás previó que ellas terminarían por afectar su iniciativa original.

En declaraciones a un diario, Valdés señaló:

"Una sociedad no progresa solamente cuando todos tienen su casa y empleo, esa sería una sociedad muerta. La sociedad progresa cuando hay una satisfacción espiritual, que sólo la da la cultura. Una con-

cepción de una sociedad con valores, de una sociedad armoniosa, con espectáculos donde se aprende, donde los niños van el fin de semana a un museo, y mientras comen un sándwich aprenden quién es Van Gogh o quién es Matta. La política tiene que ser integral, porque el hombre es primero espíritu, y hay que darle ese alimento para que se desarrolle. Particularmente Chile, que es un país de grandes creadores, como la Mistral y Neruda. Entonces uno se pregunta ¿por qué en Chile se frustra esto?, si el dinero está para hacer de la vida algo rico y más trascendente. Si no se enseña desde niño el aprecio y gusto por la cultura, después no se aprende"

M. Cecilia Valdés Urrutia, diario "El Mercurio", 20/11/1994



Gabriel Valdés Subercaseaux
Ex Presidente del Senado
Autor de la ley de
Donaciones Culturales

Trece años después de esas declaraciones y luego de dos modificaciones a la Ley de Donaciones Culturales, el embajador Gabriel Valdés respondió desde Roma un cuestionario que le fue enviado vía correo electrónico:

¿Qué motivación lo ha llevado siempre a impulsar la cultura en Chile?

Nací en un hogar donde el arte y en general la cultura ocuparon un espacio central: abuelo pintor, abuela música, tíos pintores, madre escritora, hermanos artistas y, por lo tanto, amistades del mundo intelectual, muchos viajes a Europa y aprendizaje de idiomas extranjeros, comprobación de la escasa preocupación en Chile por la cultura comparando con lo que sucede en México, Argentina, Perú, Bolivia, Venezuela, entre otras naciones. Oí decir desde pequeño que en Chile se prefería lo feo a lo hermoso.

¿Qué es para usted la cultura?

La cultura es el alma de los pueblos, su esencia, su identificación y en la globalización su permanencia en el pasado, presente y futuro.

¿Qué papel le asigna al Estado y a la empresa privada en el fomento de la cultura?

El Estado debe tener una preocupación esencial sobre la cultura, como por ejemplo, eliminar impuestos a la venta de libros, fomentar la lectura sin la cual no hay pensamiento, construir teatros y bibliotecas, financiar conservatorios de música y escuelas de pintura, y otorgar premios regionales y nacionales para estimular el arte.

La obra de la señora Luisa Durán de Lagos en el apoyo y desarrollo de las orquestas juveniles merece un aplauso e indica el camino para que la juventud desarrolle su creatividad y eleve su espíritu.

Como la cultura es expresión de la comunidad, el Estado debe hacer posible que la empresa privada y todas las personas puedan contribuir a su fomento, para que de esta manera la sociedad, en pueblos y ciudades, tome conciencia de su responsabilidad y la empresa cumpla su misión de servicio a la comunidad.

¿Usted cree que la cultura debería constituir una política de Estado consensuada entre todos los actores del país que participan en su desarrollo, para lograr lineamientos permanentes en el tiempo?

No sé si es indispensable un Ministerio de Cultura, pero sí una persona de muy alto nivel y conocimientos de lo que sucede en el mundo que dirija un Consejo de funcionarios y privados que estimule, apoye, oriente y luche con los medios de publicidad para que éstos no expresen vulgaridades, sino que las excelencias que Chile produce.

¿Qué razones lo llevaron a impulsar la Ley de Donaciones Culturales?

Al crear la Ley de Donaciones Culturales pretendí imitar la legislación de Estados Unidos que me parece admirable, así como la de Alemania, que permiten que los contribuyentes, tanto empresas como particulares, destinen una parte de sus impuestos a finalidades culturales que no persigan lucro.

El inmenso desarrollo que en Estados Unidos existe en museos, orquestas y teatros, que acumulan la mayor parte de obras de arte del mundo, se debe a una ley que permite que las donaciones a esas instituciones, dentro de ciertos márgenes, se deduzcan de los impuestos hasta por un plazo de 5 años. Allí vi cómo hasta en pequeños pueblos hay orgullo por su orquesta, los ricos regalan obras de arte que compran en Europa y hay competencias de música, ballet y teatro, financiado todo por la comunidad. En Alemania ocurre otro tanto.

¿Qué obstáculos debió enfrentar en el desarrollo de su iniciativa?

Encontré obstáculos en algunos funcionarios que creían que las cosas existen y el pensamiento se expresa si el Estado lo permite, pero obtuve un gran respaldo del Servicio de Impuestos Internos y por cierto del Parlamento, pues la ley que redacté como Presidente del Senado fue aprobada por esta Corporación sobre tabla y la defendí personalmente con éxito en la Cámara.

La cultura no puede ser dirigida, pues se ahoga, como ocurrió en la Unión Soviética y como sucede en todas las dictaduras. Debe ser la expresión de la creatividad libre que exhibe el espíritu de un pueblo antes que su renta *per capita* y sus capacidades deportivas.

Considerando que su iniciativa involucraba a la empresa privada, ¿obtuvo respaldo de sus instituciones o de empresarios específicos?

Muchísimas empresas y personas desde Arica a Punta Arenas han respaldado y hecho uso de esta ley; particularmente deseo mencionar como activísima ejecutora de ella a Cecilia García-Huidobro, y como donante a Ricardo Claro y sus empresas, la Telefónica y otras en Santiago, y hasta pequeñas tiendas o negocios en pueblos como Panguipulli y Río Bueno.

¿Qué reflexión le merecen las modificaciones posteriores que se le han introducido a su iniciativa?

Cuando se discutía la ley de financiamiento a las campañas electorales el año 2003, se formó una Comisión Especial que presidía el Ministro de Hacienda Ignacio Eyzaguirre, que consideró que en otra ley de fecha anterior a la de donaciones culturales y de distinta estructura, se había realizado una operación indebida. Las normas correctivas a la anterior legislación se aplicaron, en forma injusta y torpe, a la ley de donaciones y se hizo un solo texto que limitó y creó castigos penales a donantes culturales. Como la ley de financiamiento de campañas interesaba a los políticos pendientes de elecciones, se tramitó muy rápidamente y se atropelló, como siempre sucede, a la cultura, que tiene en el país, lamentablemente, un nivel de respetabilidad extremadamente bajo.

Desde entonces traté de recuperar la identidad de la ley de donaciones venciendo en definitiva la resistencia del ministro Eyzaguirre, con el apoyo del Ministro Secretario General de la Presidencia, Eduardo Dokendorf, pero encontré una cerrada oposición de parte de quien fuera Presidente de la Comisión de Hacienda de la Cámara, que impidió que el texto reformulado fuera despachado por esa Cámara. No puedo negar mi perplejidad ante el hecho de que un aporte personal que me llenó de satisfacción haya sido descabezado de esta manera.

La que se ha dado en llamar "Ley Valdés" resulta una legislación pionera en la historia del fomento cultural del país. ¿Usted conoce legislaciones en otros países que hayan tomado como base su iniciativa?

En Brasil y España la ley chilena ha sido imitada y el mundo camina

hacia la mayor autonomía, libertad y responsabilidad social de las personas y de las empresas.

¿Cuál es su reflexión final sobre las acciones a favor de la cultura durante su extensa vida pública en el ámbito nacional e internacional?

Estoy cada vez más convencido de que la salvación de la humanidad como conjunto de personas, hombres y mujeres, que están sometidas hoy a una aplastante vulgaridad, y a la atracción por la tecnología, se encuentra en rescatar valores culturales que son la verdadera expresión del espíritu. Cuando veo americanos de edad que con sus esposas, después de haber trabajado 60 años contemplan el Coliseo de Roma o el Buon Governo de Siena, compruebo que el destino de una vida no es ser rico, sino acercarse a la belleza que es la otra cara de la verdad.

Finalmente, quisiera para mi país un gran esfuerzo donde los poetas, los músicos, los escritores, los pintores y escultores, los cantantes, los actores, y todos los que vibran y viven del arte, tengan la primacía en la respetabilidad nacional.

En el plano de la gestión cultural privada, una de las palabras más autorizadas en el país es la del Vicepresidente Ejecutivo de la Corporación Cultural de Providencia y Director del Instituto Cultural de Providencia, que actúa como órgano ejecutor de la primera, **Osvaldo Rivera Riffo**.

De profesión Ingeniero Agrónomo, Rivera Riffo, antes de dedicarse a la gestión cultural, fue Decano de la Facultad de Ciencias Silvoagropecuarias de la Universidad de Concepción; luego, Director de la Escuela de Agronomía de la Universidad Mayor; Vicerrector de Asuntos Estudiantiles de la Universidad de Talca y profesor del Instituto de Ciencias Biológicas de la PUC y de su Escuela de Agronomía. Actualmente es profesor invitado a los postgrados que otorgan diversas universidades para la obtención del grado de Magíster en Gestión Cultural. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Navarra, España, e Historia del Arte en la Academia Dante Alighieri, de Italia.

La experiencia como Director de Televisión Nacional de Chile llevó a Rivera Riffo a diseñar y proponer en diversos ámbitos, durante 1985, la posibilidad de crear un Canal de TV Cultural, iniciativa que no prosperó. Así,

sus inquietudes las ha canalizado en el transcurso de 11 años de eficiente gestión en la Corporación Cultural de Providencia, una entidad privada sin fines de lucro, a la cual ha situado como la de mayor jerarquía entre sus iguales en el país, con un consolidado prestigio internacional por su nivel de profesionalismo y bien estructurada organización.

En la siguiente entrevista para este libro, Osvaldo Rivera Riffo expresó sus ideas sobre la *Ley de Donaciones con Fines Culturales* y otros tópicos vinculados al arte:



Osvaldo Rivera Riffo, Vicepresidente Ejecutivo de la Corporación Cultural de Providencia.

Hace tres años se hicieron modificaciones a la ley que regula las donaciones destinadas al fomento de la cultura. A su juicio, ¿qué efectos han tenido dichos cambios?

La verdad es que desde que se le introdujeron modificaciones a la Ley de Donaciones Culturales, a todas las corporaciones —y nosotros no somos la excepción— se nos ha hecho muy difícil el uso de la misma debido al desequilibrio que existe, por ejemplo, entre el beneficio que le otorga a los que hacemos cultura *versus* el beneficio que le otorga a los partidos políticos; o, por la competencia que se establece entre las instituciones de caridad y las de gestión cultural.

Es evidente que a los donantes les parece lucir más —como una cuestión de imagen, me imagino— dar para la beneficencia pública que para acciones en pro de la cultura. Reconozco que la acción solidaria en favor los desposeídos es importante, pero no me parece que debe estar en una categorización igualitaria respecto del desarrollo cultural. Son dos ámbitos diferentes, dos campos muy distintos. Complementarios, si se quiere, pero no iguales. La solidaridad social es, principalmente, ayuda complementaria al Estado ante necesidades básicas de grupos sociales necesitados. Los aportes al desarrollo de la cultura son contribuciones para elevar el nivel de sensibilidad de la ciudadanía ante expresiones artísticas clásicas, modernas o vanguardistas, en música, pintura, escultura o teatro, por sólo mencionar algunas.

Se suman a lo anterior una serie de restricciones que impone la Ley, respecto de las cuales no hay claridad. Esto ha inhibido a los empresarios benefactores de las instituciones culturales para entregarnos recursos, des-

tinándolos fundamentalmente a otras áreas como la ayuda solidaria y la educación. Parecieran no entender que el aporte a la cultura contribuye de manera trascendente a la formación del hombre integral. Y creo que las instituciones como la nuestra tienen esa valiosa como delicada tarea: ayudar a modelar personas integrales e impulsar, aunque sea a una parte de los chilenos, a apreciar y respetar la música, la pintura, el arte en general, la danza y el teatro, por señalar algunas manifestaciones. Si nuestra institución logra que cada vez haya más hombres y mujeres integrales, más niños y jóvenes comprometidos con las Bellas Artes, nuestra institución se sentirá cumpliendo la misión que se ha impuesto.

Independientemente de los efectos de las modificaciones a la Ley de Donaciones para Fines Culturales, ¿a qué otro factor atribuye la que usted denomina "inhibición" de los benefactores de la cultura?

Creo que hay un fenómeno informativo serio respecto de lo que significa dar apoyo a la cultura. Por eso tal ayuda es mirada por los potenciales benefactores como una situación transitoria, fugaz, mediática. La reflexión que ellos hacen es simple: **"Damos aporte a un concierto y dejó de tocar la orquesta y se acabó nuestra presencia de marca"**. Pero no se percibe ni reflexiona que miles de personas disfrutaron de un ciclo de conciertos y enriquecieron sus sensibilidades. Pero ¡cuidado!: no hay que confundir estas manifestaciones con las de entretención. Son otros los organismos que deben hacerlas, como las municipalidades. Nuestras actividades tienen, por su naturaleza, un sentido más elevado, que subliman el espíritu. Y este fenómeno es el que debe proyectarse en el tiempo asociado con la empresa privada y no con el Estado.

El aporte a la cultura es, a mi juicio, el mejor medio que puede tener la empresa privada, enjuiciada por impulsar un materialismo consumista, para demostrar que, cumpliendo con su responsabilidad social, aporta a la formación de personas integrales al equilibrar el bienestar material, ofrecido a través de la perfección de sus productos, con el engrandecimiento del espíritu, que proporciona apoyando las manifestaciones culturales.

La Corporación Cultural de Providencia ha recibido significativos aportes de la empresa privada. ¿Puede destacar alguno de ellos?

Sí. Han sido muestras de la confianza en la seriedad de nuestra gestión y acciones. El Parque de las Esculturas es un buen ejemplo de cómo la actividad industrial o comercial privada puede proyectarse en el tiempo a

través del arte. Cuatro empresas hicieron posible su creación y en el último tiempo incorporamos una cantidad apreciable de nuevas piezas, nueve de las cuales fueron donaciones de la empresa Costanera Norte en compensación por la interrupción de 3 años de nuestras actividades debido al desarrollo de sus trabajos.

Y más recientemente, la empresa Gerdau AZA financió las tareas de mantención y restauración de todas las obras del Parque de las Esculturas y la edición de este libro.

Nosotros como institución tenemos una cartera de proyectos que permiten a las empresas dimensionarse en el tiempo; entre ellos destacan la Orquesta Sinfónica, que tiene las mismas características de la Orquesta Filarmónica de Milán. Este es un desafío interesante. Otros proyectos: la participación en museos estables y en museos virtuales de nivel nacional con dimensión global, donde los soportes electrónicos – CD, DVD, videos y otras tecnologías portables - aseguran vigencia casi perpetua.

Usted fue invitado en 1998 por la Comisión de Educación de la Cámara de Diputados para opinar sobre el Proyecto de un Ministerio de la Cultura. ¿Usted cree que corresponde al gobierno conducir las políticas culturales del país?

Creo que es necesario aclarar primero lo siguiente: en Chile no existe una política de Estado en materia cultural. Desde el gobierno se creó una instancia administrativa para organizar el tema del fenómeno cultural. Yo me opuse a eso. Fui al Congreso Nacional y di las razones por las cuales creía que no era necesario una Secretaría o Ministerio de la Cultura. Era más importante, a mi juicio, que se generara una entidad encargada de aspectos específicos, como por ejemplo, la conservación del Patrimonio Nacional o del Patrimonio Intangible. Este tipo de aspectos deberían estar, de una u otra manera, concentrados en una administración, porque demandan recursos y especialistas, entre otras cosas.

Pero no se puede enfocar el tema de la cultura bajo una perspectiva dirigista. Cuando ello ocurre, a partir de cualquiera instancia del Estado o gubernamental, lo que es peor aún, se mata la creatividad porque el arte pasa a ser servil a los intereses de quien esté de turno en la dirección política del país, de cualquier tendencia que sea.

No se buscó dentro del ordenamiento constitucional elementos que permitiesen definir lo que el país quiere como expresión cultural.

Se afirma que somos depositarios de la cultura cristiano-occidental. Pero nadie sabe exactamente qué alcances tiene el hecho de ser depositarios de este legado. Nadie ha ido al fondo del tema. Los abogados hablan del Derecho Romano, porque es cierto. Otros hablan de dónde proviene el concepto de la autoridad. Otros de dónde proviene la familia como concepto y se discute si tiene un origen en la religión o no. Pero, en términos reales, hay una nebulosa. Por tanto, deberíamos crear una instancia institucional que permita decir lo que somos, lo que queremos y la definición que el país va a tener culturalmente.

Pienso que a la cultura no se le debe poner una etiqueta. Porque, por ejemplo, si la realidad geográfica del hombre aimara chileno culturalmente es muy distinta a la del hombre de Chiloé, eso no significa que uno y otro no tengan una común identidad nacional. Y eso es lo que no existe como concepto unitario.

Pienso, además, que ésta no es una materia para tratarla a nivel de Parlamento. La respuesta está en la formación de un grupo multidisciplinario de personalidades que integre a juristas, especialistas en arte, técnicos, gestores y artistas, y que estructure un planteamiento de ideas sobre el fenómeno cultural al que se le pueda dar un cauce institucional y constitucional.

La cultura no es una moda y hoy tengo la sensación que prima más esa tendencia que expresiones culturales de verdad.

Otro actor significativo en el arte nacional ha sido **Milan Ivelic Kusanovic**, Magíster en Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de Lovaina, Bélgica, Docente y crítico de arte y desde 1993 Director del Museo Nacional de Bellas Artes.

Ivelic ha desarrollado una amplia y fecunda labor educadora, contribuyendo no sólo en la formación de generaciones de artistas sino también en la difusión del arte nacional. Es autor de importantes publicaciones de arte chileno. Realizó la serie de televisión *Demoliendo el Muro*, referida a la plástica y a los jóvenes pintores nacionales, exhibida en el canal de la Universidad Católica de Valparaíso. Entre 1990 y 1992 ocupó el cargo de Agregado Cultural de Chile en Ginebra.

El siguiente fue el diálogo sostenido entre Milan Ivelic y los autores de este libro:

¿Qué significado cree usted que tiene la escultura en Chile?

Pensando fundamentalmente en el espacio público, la escultura en nuestro país carece de presencia significativa. La gente mira hacia el suelo y no hacia las obras. Pasa todos los días ante una escultura conmemorativa o histórica sin percibirla. Esto se traduce en ausencia de una relación de empatía o de sentimientos entre obra y público



Milan Ivelic Kusanovic, Director del Museo Nacional de Bellas Artes.

Pero ¿ha sido una expresión relevante o irrelevante?

No diría que irrelevante.

¿Destacada? ¿Sobresaliente?

Una expresión insuficiente, desde la perspectiva de un circuito público.

Después del neoclasicismo, la escultura en Chile, ¿ha logrado identidad propia o los artistas continúan bajo la influencia de las tendencias globales?

Pienso que siempre los procesos de apropiación de los modelos se recontextualizan cuando ingresan a nuestro territorio. Distinto es cuando se está muy vinculado a ciertas matrices internacionales. En tal caso, razones de ortodoxia académica obligan a desarrollar un lenguaje de determinada forma, como pudo ocurrir con las esculturas del siglo XIX. Pero, desde el siglo XX en adelante no tengo dudas que los artistas, aún cuando hayan estado inmersos en movimientos y orientaciones internacionales, provenientes de cualquier parte del mundo, luego de asumirlas las reelaboraron, lo cual se evidencia en las obras de Marta Colvin, Lily Garafulic, Raúl Valdivieso o Juan Egenau, entre otros. Yo no puedo decir que tengan una especie de identidad absoluta, porque tal concepto, en cuanto especie de virtud esencial, no existe. La única matriz permanente que poseemos es el número de Cédula de Identidad.

¿Qué destacaría en Chile de la estatuaria, la imagen escultórica y la escultura abstracta, que aparentemente domina las últimas décadas?

En el desarrollo de la escultura, y también de la pintura, los procesos son de permanente renovación. Cuando un artista comienza a copiarse a sí mismo deja de ser creación. Lo interesante en el arte es la capacidad de

autocrítica de los artistas frente a su propio trabajo y cómo ir buscando nuevos horizontes para seguir explorándolos. En este sentido, si se habla de escultura figurativa o abstracta, yo no establezco distingos sino, simplemente, pienso que son variaciones provocadas por la actitud de los propios artistas, verdaderamente creativos, buscando renovar su lenguaje.

¿Tiene el Estado el deber de favorecer el trabajo escultórico por su naturaleza distinta a la de las otras Bellas Artes y, particularmente, como una manera de perpetuar símbolos, valores, personas o situaciones históricas? En otras palabras, ¿debería ser el Estado moderno el principal mecenas de los escultores nacionales?

Hoy existe un mecenazgo parcial del Estado, porque vivimos en un país de muchas necesidades apremiantes. Solucionar primero el problema de la salud o el de la vivienda es prioritario a erigir un monumento en un espacio público. Creo que es una cuestión de prioridades ético-sociales, no significando al afirmar esto que el arte esté fuera de ese contexto. Así, sólo en la medida en que se resuelvan las urgencias puedo entender la destinación de mayores recursos estatales al arte, como ocurre en los países desarrollados.

Somos un país pobre, aunque alguna gente se resista a aceptarlo. Tenemos dos millones de personas en estado de pobreza que nunca tuvieron contacto con el arte, porque sólo han estado sobreviviendo. Entonces, busquemos primero cómo satisfacer las necesidades de esa gente, para luego, una vez alcanzada esa meta, emprender la tarea de sensibilizarla respecto del arte y la cultura.

Un porcentaje del aporte del Estado al arte se hace actualmente compartido con las empresas privadas en virtud de la legislación que beneficia las donaciones de esta últimas para objetivos culturales ¿Sería partidario de la ampliación de esas ventajas para los privados?

De todas maneras. Aunque debo señalar que después de las modificaciones introducidas a la Ley de Donaciones Culturales el sistema se entorpeció, se frenó, se desaceleró, reconociendo que nosotros como Museo no hemos tenido mayores dificultades. Pero ha afectado mucho en otros sectores.

Hay que destacar, por otra parte, la existencia de una subsidiaridad del Estado a través de las escuelas de arte universitarias porque, en definitiva, la mayoría de sus profesores son artistas. Es una suerte de mecenazgo

inadvertido, quizás, pero importante si se piensa que en las 15 escuelas de arte hay cerca de 150 profesores y de éstos, no menos de 120 son artistas. Ellos han podido continuar creando porque tienen un sueldo todos los meses, lo cual les permite seguir viviendo y no estar pensando cómo subsistir mientras no venden una obra.

¿Qué papel le asigna a la empresa privada en materia artístico-cultural a partir del concepto de "responsabilidad social" que hoy constituye una tendencia fomentada desde los más altos niveles internacionales?

Se ha ido creando conciencia de la importancia de asignar recursos al arte y la cultura en un número importante de empresas. Esta actitud ha ido ganando terreno y ya se plantea como un compromiso frente a la sociedad en general.

Si bien la empresa privada tiene por finalidad el lucro y, en consecuencia, la obtención de utilidades, sus protagonistas internacionales y nacionales se han dado cuenta que, de alguna manera, deben retribuir a la sociedad donde lograron tales ganancias. Felizmente esto, como decía, gana espacios y yo he escuchado hablar muy seguido entre empresarios sobre el tema de la responsabilidad social frente a la comunidad y cómo se puede beneficiar a ésta no necesariamente con los productos que venden, sino mediante la ayuda en el campo educativo, de la salud y la cultura y el arte.

El nivel de conciencia social que ha ido alcanzado la empresa privada constituye una de las conquistas importantes logradas en el plano de la acción cívica, particularmente con respecto a la cultura y al arte y frente a muchas otras necesidades de la comunidad.

Varias grandes empresas aún no logran asumir tal responsabilidad social respecto al arte y la cultura y lo hacen calculadamente, por ejemplo, en aspectos educacionales, porque como imagen corporativa les reditúa más. En palabras más claras, buscan la utilidad hasta en el beneficio social que prestan. Obviamente, como usted lo señalaba antes, somos un país pobre, con necesidades en la educación, pero no por eso puede dejarse de lado la cultura. Al respecto, el presidente ejecutivo de la Asociación Chilena de Seguridad, Eugenio Heiremanns nos ha dicho: *"La Cultura se desenvuelve y avanza por otro plano vinculado directamente con el espíritu y sensibilidades del país, tan importantes como la salud y la educación".* ¿Comparte usted éste juicio?

Sin duda. Pero en esa dimensión es indispensable entrar a analizar

nuestro contexto cultural. Por ejemplo, por materias vinculadas al Museo debo ir muy seguido a hablar con empresarios o ejecutivos de distintas áreas, y cuando me reciben me doy cuenta de inmediato si entro en sintonía o no con ellos y si hay o no empatía frente al tema planteando. Y muchas veces advierto que el apoyo privado al arte y la cultura no nace de una política de la compañía visitada, sino de la decisión exclusiva de una persona y, en consecuencia, el resultado dependerá de si ese individuo tiene o no un interés o inquietud particular en las áreas culturales y artísticas.

La verdad es que en la relación de las instituciones culturales, como nuestro Museo, y la empresa privada, en definitiva hay un trato con personas más que con la "empresa" como concepto abstracto. Esto es perceptible inmediatamente cuando a un empresario o ejecutivo se le empieza a hablar sobre el tema del arte. Yo noto si la persona demuestra o no interés y si reacciona bien o mal al tema. Aquí influye la formación personal del interlocutor. Y no tengo dudas que el "espesor" cultural de nuestra sociedad es muy débil en todos los niveles, y eso también se refleja en los comités editoriales de los medios de comunicación no interesados de manera fundamental por la cultura, porque sus integrantes no son sensibles respecto de ella.

Por tanto, pienso que así como hay una conciencia social también existe una conciencia estética, que es necesario cultivar. Sólo pensemos en cuántas personas nunca han entrado al Museo de Bellas Artes. No les interesa. Y nadie ama lo desconocido.

Pensando que un libro trasciende en el tiempo, ¿qué mensaje dejaría a los empresarios, a los directores de empresas y a los ejecutivos, respecto del arte y la cultura y la necesidad de apoyar su desarrollo?

Que se cultiven, que se conviertan en hombres cultos porque van a contribuir a que otros lo sean. Eso es lo primero. Y si esto no ocurre es como tratar de pedir que lea a un analfabeto. ¿Cómo lo convenzo que lea un texto si no sabe leer? ¿Cómo, entonces, puedo convencer a un empresario que aporte a la cultura si no le interesa? ¿Si su mundo es exclusivamente el de los negocios? Un mundo movido por el exitismo, el consumismo, los viajes, la buena vida. Metafóricamente hablando, ¿cómo lo convierto al arte y la cultura? Por eso, muchas veces, cuando tengo una entrevista y me preguntan en el Museo hacia dónde me dirijo, respondo: *"Voy a evangelizar"*. Porque verdaderamente así lo percibo, como una labor misionera.

En el fondo, mi mensaje al empresario o ejecutivo que visito en pos

de apoyo al arte es: *"Cultívese, trate de ser un ser humano y no solamente un ser económico o un ser político"*. Porque así como en el Medioevo se hablaba de lo trascendental del ser, la verdad y el bien, hoy estamos viviendo una sociedad eminentemente basada en un trascendental económico.

¿Cree usted que el actual sistema educacional chileno, enseñanza básica y media, estimula a los niños y jóvenes a seguir el camino de las artes, particularmente el de la escultura?

Por supuesto que no. A mi juicio, todo el sistema escolar es muy mediocre. Y el problema no radica sólo en escolares que no están adquiriendo una cierta sensibilidad con respecto al arte o el conocimiento de la naturaleza. No. Aquí está planteado el problema de un proceso educacional jibarizado, estático, que no se renueva y, en esto, hay una tremenda responsabilidad del cuerpo docente.

Al Museo los escolares vienen con sus profesores, pero éstos los dejan a su merced y se van a tomar café. Pocas veces veo a algún profesor que nos visite previamente con un cuestionario o una guía para informarse sobre las exposiciones y así decirle a sus alumnos con lo que se van a encontrar. Y si no es porque nosotros disponemos de guías, esos niños, simplemente, pierden dos o más horas. Entonces, el problema no radica solamente en la existencia de una debilidad en el campo de las asignaturas artísticas, sino que siento a nuestra educación pasando por una crisis más grande.

¿Qué posibilidades cree usted que tiene hoy un joven dotado de habilidades escultóricas, autodidacto, para llegar a posicionarse con sus obras en un medio donde aún pesan los currículos académicos, los apellidos, y los muchas veces cerrados grupos artísticos generacionales?

No estoy tan de acuerdo con esas afirmaciones. Siento que hoy en día a nadie se le pide su credencial social. La credencial que yo pido a la gente en el Museo es la artística. No pedimos ni el diploma, ni preguntamos si hizo o no estudios de postgrado. Les decimos: "Tráigame su obra para verla". Es lo que valoramos y esto se ha ido logrando no solamente en el caso del Museo sino que, en general, en instituciones artísticas que reciben a jóvenes o no tan jóvenes, pero en donde la idea de compadrazgo o influencias no corren. Y esto no es solamente una cuestión nuestra. Pienso que en estos últimos 10 o 15 años el artista se hace presente con la obra que tiene.

¿Cree usted que el escultor nace o se hace? O, en otras palabras, ¿puede

la disciplina académica convertir en artista a una persona común?

Todos nacemos con algún tipo de capacidad, pero es necesario desarrollarla, cultivarla, de lo contrario quedan congeladas, detenidas en el tiempo. Así ha ocurrido a tanto joven con muchas aptitudes y talentos, pero que no tuvieron la ayuda y la orientación oportuna. En los seres humanos todas las capacidades están en potencia, latentes, y hay que actualizarlas, y en dicha actualización est,a influyendo todo: la sociedad, la situación económica, la situación política, la situación familiar, la situación educacional, o sea, un conjunto de elementos que afectan positiva o negativamente el desarrollo personal

Desde hace algunas décadas se mantiene la tendencia de la escultura abstracta. ¿Cómo visualiza usted el futuro de la escultura, particularmente en un mundo globalizado donde cualquier innovación o vanguardismo es conocido casi instantáneamente?

Creo que el concepto "vanguardia" ya no existe. Hoy día todo está siendo renovado con una velocidad increíble. Por eso no se puede hablar de vanguardia, particularmente cuando cada artista está haciendo exploraciones con mucha mayor intensidad que en épocas pasadas, unos más y otros menos, aunque todos buscando nuevos destinos, ampliando el concepto de arte de tal manera que es muy difícil definirlo de una vez para siempre. Es un concepto que también está siendo sometido permanentemente a interrogante. Los griegos hicieron arte, pero no tuvieron conciencia del arte, nunca se interrogaron sobre el arte.

¿Y qué es el arte para usted?

En este momento siento que el arte, en general, es una resignificación del mundo. En la medida que el artista es capaz de resignificar y no simplemente significar, me parece que es un aporte.

¿Qué comentario le merece el aporte de las universidades al arte, especialmente a la escultura?

Las universidades en materia de arte no son más que escuelas que adiestran, que facilitan, que orientan. Pero el artista comienza a ser tal cuando sale de la universidad.

¿Las universidades serían algo así como administradoras de talentos?

O también tutoras. Porque lo interesante en las escuelas de arte es la posibilidad de la confrontación, el intercambio de ideas. Eso se nota mucho cuando uno está ante autodidactos que no tienen capacidad au-

tocrítica. Sienten su propia obra como muy buena y, en muchos casos, se enfurecen cuando se les pone algún reparo a los trabajos que muestran. Por eso es importante el intercambio entre los pares. Entre estudiantes de arte y entre éstos y sus profesores. Pero, si un alumno o alumna pretende que la escuela lo va a convertir en artista, es mejor que se retire porque si no se frustrará.

¿Entonces el cuestionamiento académico fortalece al artista?

Sí, nada más que eso. Empuja, respalda.

La universidad ejerce, por tanto, un sometimiento a ciertas disciplinas, como ocurre en otras carreras.

Claro, el alumno debe desarrollar un currículo. Por eso hay muchos chicos y chicas que simplemente abandonan la carrera.

¿Porque no se sienten con la libertad de crear?

Exactamente. Y después unos se transforman en brillantes artistas y otros desaparecen. Pero hay que tomar en consideración que el hecho de estudiar arte posiciona al alumno en una situación de vida muy distinta a las demás actividades profesionales, porque el arte siempre se esta planteando en la no convencionalidad, y eso, muchas veces, también aflora desde la propia personalidad de un joven y se advierte por sus comportamientos diferentes. Cuántos padres exclaman de pronto: *"¡Mi hijo es tan distinto a los demás jóvenes!"*. Y a lo mejor la disciplina de la universidad a ese chico o chica no le hace bien, no le es cómoda. Por eso el autodidacto existe y en el campo del arte existe mucho. Si uno piensa bien, Gauguin, ¿cuándo pasó por una escuela de arte? O Van Gogh, ¿cuándo? Picasso estuvo apenas un tiempo y después se aburrió.

Yo recomiendo a los alumnos con vocación artística que entren a una escuela. Siempre ésta les va a entregar algo de disciplina, conocimientos, intercambio, relación con otros estudiantes y con profesores y artistas profesores. Pero no más que eso. Es lo que ocurre en todas las profesiones: cuando uno egresa de la universidad realmente comienza a hacerse profesional en la práctica. Yo estudie pedagogía, pero nunca me había enfrentado a alumnos, salvo por razones metodológicas. Entonces me preguntaba, ¿cuál sería mi comportamiento con los estudiantes? ¿Qué capacidad de llegada a ellos iba a tener? ¿Cuál iba a ser mi actitud al enfrentar un tema disciplinario? Esa es la realidad cuando se comienza a trabajar, y no hay muchas recetas. En el trabajo artístico es lo mismo: la práctica, la experiencia diaria, la resolución de problemas, va forjando al individuo y entregán-

dole las respuestas.

¿Cree usted que nuestro patrimonio escultórico esta bien resguardado, o se requeriría de una legislación más acorde con la evolución de la sociedad chilena?

No está bien resguardado. Las obras en espacios públicos están entregadas a su suerte. Ninguna legislación va a ser capaz de superar el mal trato que éstas reciben. Es una cuestión de educación en la base. En definitiva, es tener conciencia patrimonial, para lo cual se requiere de un esfuerzo que, seguramente, nos llevará más de una generación para crearla.

Pero es bueno abordar este aspecto para generar también en el sistema legislativo sensibilidades que, en materia de arte, no se ven a menudo.

Sí, claro. Se está estudiando desde hace no se cuántos años la modificación de la Ley de Monumentos Nacionales y todavía no logran sacarla adelante. Pero, más allá de la ley, pienso que el tema pasa por cómo se logra que la comunidad nacional sienta aprecio por las obras de los creadores.

¿El tema cruza también por la educación?

Sin duda. Si no se tiene conciencia social, no hay solidaridad con nadie. Si no se tiene conciencia artística se carece de respeto por la obra de los creadores.

¿Alguna opinión o comentario sobre el Parque de las Esculturas?

Me parece una muy buena iniciativa reunir un grupo importante de obras escultóricas, aunque me resisto a aceptar que haya sido necesario enrejar, porque se convierte un poco en un sitio cerrado. Sin embargo, eso lo entiendo. Comprendo la necesidad de hacerlo, de lo contrario las esculturas en 20 años ya estarían dañadas.

Al respecto me permito destacar un modelo creado años después del Parque de las Esculturas de Providencia y que, a mi juicio, estimo muy interesante. Se trata del gran jardín de escultura de la Universidad de Talca. Es como ideal. Las obras están perfectas, sin rayados ni grafitis porque en esa universidad surgió una conciencia patrimonial.

La diferencia está en que allí se creó una conciencia cultural en un conjunto homogéneo de personas y en un punto geográfico unitario, en tanto el Parque de las Esculturas está en una comuna, de por sí humanamente heterogénea, y en un área situada en medio de una ciudad capital donde está visto que el nivel de conciencia cultural es muy bajo. Esto obliga a resguardar las obras.

Es cierto. Nosotros mismos en el Museo debemos tomar muchas más

precauciones en materias de protección usando separadores, que siempre provocan distancia entre el visitante y la obra. Pero hay un momento en el cual uno se da cuenta que si no lo hace, la obra puede sufrir algún daño intencional.

Por eso, para mí, el fenómeno interesante es cómo la comunidad universitaria de Talca fue capaz de "apropiarse" de su patrimonio. No sólo el rector y la cúpula docente, sino que todos los estudiantes y la ciudadanía. Es ahí donde queda demostrada la posibilidad de generar en las personas un nivel de conciencia cultural que incrementa las sensibilidades por el arte.

La visión de **Enrique Solanich Sotomayor** también es muy relevante, porque sus juicios están avalados por su experiencia como académico y actor de la gestión y difusión cultural desde el Ministerio de Educación, durante los años 70-80, y desde la empresa privada, cuando ocupó el cargo de Director del Instituto Cultural de Providencia.

Magíster en Teoría e Historia del Arte, Solanich es profesor e investigador de historia del arte. Realizó sus estudios de pre y postgrado en la Facultad de Filosofía y Educación de la Pontificia Universidad Católica y en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Autor de numerosos artículos de historiografía artística ha publicado dos libros difusores de la producción de artes visuales chilenas: *Dibujo y Grabado en Chile* (1987), Ediciones de Ministerio de Educación; y, *Escultura en Chile: otra mirada para su estudio* (2000), Ediciones Amigos del Arte. Se desempeña como profesor de historia del arte, gestión cultural y arte y cultura en Chile, en las Facultades de Artes y de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile y en las escuelas de artes de las Universidades Finis Térrae, Andrés Bello y del Desarrollo. Además, es consultor de instituciones públicas y privadas, miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y director del Círculo de Críticos de Arte de Chile.

Especialmente entrevistado para este libro, las siguientes fueron sus respuestas:

¿Cuál cree usted que ha sido la situación de la escultura en Chile en las últimas décadas?

La escultura en Chile tuvo una línea zigzagueante en el siglo XX. Entre los '50 y los '70 estuvo alicaída. Había pocos estudiantes de arte, escasa

preocupación por instalar esculturas en los espacios citadinos y ausencia de concursos públicos que estimularen su hacer. A partir de los '80 la escultura se repotencia, particularmente por la oportunidad que la tecnología ofrece de trabajar con nuevos materiales, armar equipos de trabajos interdisciplinarios y hacer múltiples ensayes resultando decisiva la conciencia despertada en la comunidad sobre la estética de los entornos. Desde esa década hacia adelante hay una eclosión de la escultura urbana en Chile. En ese giro resulta gravitante la proclama de Federico Assler, en esos años, vocero y pionero de la instalación de obras de gran formato en el espacio público.

Después del neoclasicismo, como el de Rebeca Matte y otros artistas, la escultura en Chile, a su juicio, ¿ha logrado alguna expresión de identidad propia o los artistas continúan bajo la influencia de las tendencias globales?

Afirmaría que hay un paréntesis de identidad americanista con escultores como Samuel Román, Marta Colvin , Matías Vial. Ellos indagan en el pasado precolombino, una línea poco revisada. Muchos artistas nacionales tienen filiaciones europeas, sean de la escuela inglesa liderada por Henry Moore o la parisina, encabezada por Constantino Brancusi, a las que se añaden, poco tiempo atrás, la norteamericana, con raíces del pop, pero nunca miraron al continente y su cultura pretérita como referente o apartado cultural del cual impregnarse. Ese es el mérito de Román: haber sido precursor en dicha búsqueda, camino transitado por Colvin, Vial y algún otro escultor, como Humberto Soto y, en alguna medida, José Vicente Gajardo.



Enrique Solanich Sotomayor, profesor e investigador de historia del arte.

Las naciones subdesarrolladas o eufemísticamente denominadas "en vías de desarrollo", ¿pueden generar escultores de alguna calidad o connotación?

Por cierto. Así como Chile fue capaz de generar un pintor como Roberto Matta, también puede generar escultores. De hecho Marta Colvin es un ejemplo al triunfar en la Bienal de Sao Paulo de 1965. Después se estableció en París, prácticamente hasta sus últimos días. Su obra es valorada, reconocida, apreciada e instalada en espacios públicos de Francia. No olvidemos la gran amistad de ella con Jacques Chirac, suceso nada comentado. Cuando éste fue Alcalde de París, le encargó obras y proyectos.

Otro ejemplo reciente es José Vicente Gajardo. Tuvo una residencia

en Portugal. Trabaja allí dos años atendiendo encargos oficiales. Y, cito un último ejemplo: Sergio Castillo y todas las obras de su autoría instaladas en variados continentes y regiones. La última se erigió en China. Todo esto significa un reconocimiento, o sea, los países apelados subdesarrollados o llamados tercermundistas tienen la posibilidad de ostentar artistas de primer nivel, portadores de cualidades estéticas y técnicas vigentes y apreciadas en el ámbito internacional.

¿Qué destacaría usted en Chile de la estatuaria, la imagen escultórica y la escultura abstracta que, aparentemente, domina en las últimas décadas?

Hay una tendencia a apartarse del referente de la figuración. Hoy día las esculturas no son monumentos conmemorativos históricos. Las últimas de este tipo y, de gran formato, fueron las recordatorias a los presidentes Jorge Alessandri, Eduardo Frei y Salvador Allende, instaladas frente a la fachada norte del Palacio de la Moneda. También algunas que aluden al Santo Alberto Hurtado dispersadas por tierra de Chile. En décadas pasadas, hubo las alusivas al cardenal José María Caro, al alcalde Patricio Mekis y al presidente Gabriel González Videla, está última en La Serena, de dudosos méritos plásticos las tres. Para la ejecución de todas ellas, se optó por escultores con inclinaciones figurativas. Doy por entendido que las correspondientes bases de los concursos así lo estipulaban.

Pero hoy día prima la tendencia de asumir la escultura cual lenguaje plástico autónomo, independiente del tema, contenido, literatura o anécdota imbricada. Por ejemplo, si se quiere aludir a una figura o personalidad pública relevante, que amerite un homenaje para que se perpetúe su nombre y aporte a la memoria colectiva, es posible diseñar formas o figuras liberadas de la tutela del cuerpo humano.

¿Tiene el Estado, a su juicio, el deber de favorecer el trabajo escultórico por su naturaleza distinta a la de las otras Bellas Artes y, particularmente, como una manera de perpetuar símbolos, valores, personas o situaciones históricas? ¿No debería ser el Estado moderno al que aspira la ciudadanía el principal mecenas de los escultores nacionales notables?

Yo diría que sí. El Estado no sólo debe potenciar y fomentar el trabajo de la escultura sino también apoyar y asistir a todas las artes. Pero

en los últimos 20 o 25 años el Estado, indirectamente, está aportando al desarrollo de la escultura, por ejemplo, a través de la instalación de obras en el *Proyecto Metro Arte* o por medio de la *Comisión Nemesio Antúnez* del Ministerio de Obras Públicas. Así, se han instalado muchas esculturas de gran formato en distintos lugares del país. También ha habido iniciativas municipales por habilitar parques para alojar esculturas, imitando lo hecho en el Parque de las Esculturas de Providencia.

Hoy cualquier alcalde de algún municipio de Chile desearía tener en su territorio un jardín o paseo con esculturas. Por ejemplo, los alcaldes del litoral entre Santo Domingo y Algarrobo se afanan en un proyecto para ubicar obras de gran tamaño entre ambos balnearios. Estas son secuelas positivas de una experiencia exitosa en Chile por promover la habilitación de megaesculturas en los espacios comunitarios. Con el Parque de las Esculturas de Providencia, el de la Ciudad Empresarial de Huechuraba y los de otras ciudades del país, más los concursos Arte Industria, la escultura púiblica se potencia de modo impensada.

El Estado ha actuado por otras vías. Por ejemplo, la Universidad de Talca, institución pública, poseedora de un conjunto escultórico en sus jardines que resume esa disciplina en su decurso en el siglo xx. Pero eso ha sido posible gracias a la iniciativa del rector habido en su momento, dotado de sensibilidad tal, que lo hace comprender y apreciar los atributos y beneficios del arte. Si así fueran los rectores de otras universidades, estaríamos colmados de espacios públicos artísticos. Si él pudo, ¿por qué los otros no lo van a lograr?

¿Qué papel le asigna a la empresa privada en materias artístico-culturales a partir del concepto de la Responsabilidad Social que hoy constituye una política que se impone desde los más altos niveles internacionales?

Es un papel fundamental. Sin embargo, la empresa privada hoy día tiene restricciones, porque no existen beneficios e incentivos tributarios suficientes. Si éstos se mejorasen habría mucho más respaldo y financiamiento para proyectos culturales. Pero, sea como fuere, el sector privado nacional ha tenido un trascendental papel en esa difusión. Baste leer los estudios hechos por la Corporación Amigos del Arte sobre los montos destinados por los privados para ponderar la envergadura de esa colaboración empresarial, al cotejarlos con los estatales.

¿Cree usted que el actual sistema educacional chileno de enseñanzas básica y media estimula a los niños y jóvenes a seguir el camino de las artes y, particularmente, el de la escultura?

Definitivamente, no. A mi juicio el sistema chileno es horroroso y deficitario. La enseñanza de las artes en Chile está en un estado cavernícola. Las asignaturas son electivas, algunos profesores no tienen experiencia, habilidad, preparación, ni la idoneidad como para realizar esta labor en las escuelas. La tarea artística se minimiza y son excepcionales los establecimientos donde el arte se potencia, reconoce y estimula. Y ésta es una falla advertida hasta en la universidad, cuando estudiantes de carreras artísticas se dan cuenta de falencias en su formación artística y estética, al desconocer textos, autores y obras que integran aquello que, mal se llama, "cultura general".

Imparto docencia en diversas universidades y carreras. Ahí lo compruebo en cada semestre. La mayoría de los estudiantes no conocen los museos de la capital. Esto es una vergüenza. En las mismísimas escuelas de arte hay muchos alumnos que no han pisado el Museo Nacional de Bellas Artes o no conocen los institutos culturales ni menos el Museo de la Catedral de Santiago o el del Covento de San Francisco. Visitar esos recintos son hábitos de aprendizaje inculcados desde la infancia, escuela o familia, que cuando se tienen, son beneficios inevaluables en la formación integral del individuo multidimensional.

¿Y cómo se podría mejorar esta falla?

Con buenos profesores y con un programa estimulador de la educación artística. El Ministerio de Educación últimamente ha incentivado mucho la educación física, el aprendizaje de las matemáticas, la lectura, el conocimiento de la literatura y el buen uso del idioma. Pero no se ha puesto igual énfasis en las artes, a pesar de la relevancia alcanzada por la educación estética y el reconocimiento, cada día más señero, hecho a la inteligencia emocional y sensible, como otra de las vías para establecer saberes y conocimientos sobre la base de la percepción visual.

¿Por qué cree usted que se ha abandonado el concepto simple de "escuela" o "taller" de escultura y, a cambio, se ha elevado al nivel de grado universitario el estudio de las artes, lo cual le otorga, en la realidad actual, mayor categoría a un artista? ¿No resulta acaso esto una suerte de discriminación económica, pensando que muchos padres no están

dispuestos a "invertir" en una carrera que no asegura futuro a sus hijos y priva a éstos de expresar los dones artísticos innatos en ellos?

Discrepo de la pregunta. En Chile está ocurriendo al revés. Hoy día estudiar arte no espanta a nadie. Haciendo una mínima comparación con los años '60, hay más escuelas, talleres y oportunidades. En esa época había solo dos escuelas: la de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la de la Universidad de Chile. Hoy la oferta está, además y entre otras, en las universidades Andrés Bello, Arcis, del Desarrollo, Finis Terrae, Mayor y Uniacc, sumadas, las varias existentes en las regiones.

Pero eso también ocurre con la apertura de las universidades privadas.

Sí, pero las universidades privadas se iniciaron con las carreras tradicionales hace 27 años, a principios de los '80, y después, cuando se consolidan y prenden, se vuelcan en la enseñanza de las áreas de las artes, artes plásticas primero y, luego, teatro, música y danza. Esto tiene un significado social: estudiar arte no es mal visto como hace 40 años.

De hecho, la gente ya no discrimina respecto de los artistas y los jóvenes no tienen pudor ni vergüenza de decir "yo quiero estudiar arte", "yo quiero ser pintor", "yo quiero ser actor" o "yo quiero ser músico".

El fenómeno antropológico es la apertura de la sociedad chilena para aceptar a los artistas como profesionales. Hay ejemplos estimulantes como el del éxito de las teleseries en la televisión. Eso estimula a jóvenes agraciados y con disposición histriónica a estudiar teatro, lo menos con la mira de convertirse en figuras de la pantalla para ganarse la vida. Lo mismo acaece en la música.

Entonces, respondiendo a la pregunta, digo que la situación es al revés: se ha jerarquizado la enseñanza artística al otorgársele nivel universitario. Y eso es reconfortante, pues sitúa al artista a la par con otras profesiones, carreras u oficios. Me parece muy mal que se menosprecie a los profesores de arte y mire con desdén a los artistas. Hoy se les considera con respeto, se les aprecia y estima harto más. El artista en Chile se ha ganado su indispensable espacio en la sociedad chilena. Ya no es un paria. Dejó de ser una mácula en la sociedad y su actual condición deriva de la apertura y puesta a tono con los tiempos que ha hecho la comunidad chilena. Diversidad y aceptación parecen ser las claves asumidas, inducidas también por las influencias externas, provenientes, entre muchas, de la globalización.

¿Qué posibilidad tiene hoy un joven dotado de habilidades escultóri-

cas, autodidacto, para llegar a posicionarse con sus obras en un medio donde aún pesan los currículos académicos, los apellidos y los muchas veces cerrados grupos artísticos generacionales?

También esta pregunta la respondo en la primera parte: un joven autodidacto hoy día tiene muchas dificultades para desarrollarse en el ámbito artístico. La época de los autodidactos pasó. Actualmente existen las carreras y la diferencia y brecha entre un artista formado académicamente y un autodidacto es demasiado grande y notoria.

Pero hay mucho autodidacto con talento, pero sin los medios para estudiar. Otros tienen los medios para estudiar y, sin embargo, no resultan verdaderos artistas, porque no todo el que entra a estudiar arte sale como artista.

Sí. Estoy de acuerdo. Pero los autodidactos talentosos resultan pocos y son los que sobresalen. Los otros quedan en el camino. Los artistas chilenos con prestigio internacional sin haber pasado por una academia son dos: Roberto Matta y Claudio Bravo. No hay más. Ellos no estudiaron arte en universidad alguna, no estudiaron licenciatura en artes visuales, con mención pintura. Se formaron solos o en talleres privados ambos. En el caso de Matta, en el taller Los Aromos, ubicado en el edificio del diario *La Nación*, y Bravo con don Miguel Venegas Cifuentes, en el reputado taller de calle Alonso de Ovalle.

Otros autodidactos han sobresalido en el plano nacional. Pero son excepciones, no la regla.

¿Cree usted que el escultor nace o se hace? O, en otras palabras ¿puede la disciplina académica convertir en artista a una persona común?

Hay artista que dicen que se nace con talento. Es decir, el talento no es atributo de todos. Si alguien tiene vocación por el arte es necesario desarrollarla y esto se obtiene con la guía de maestros y sobre la base de una secuencia integrada por el aprendizaje de métodos, de procesos creativos, de experimentaciones con diferentes materiales, de ir pasando, por ejemplo, del estudio de la figura humana a otros temas, entre muchas otras secuencias. Todo forma una cadena en el programa académico denominada currículo, que une prácticas de taller con clases teóricas.

El escultor puede tener talento, vocación y habilidad natural, pero necesita someter esas cualidades a un proceso de aprendizaje más riguroso y metódico, en una malla de asignaturas y contenidos tan coherente como lógica.

¿Pero puede la disciplina académica convertir en artista a una persona común?

Creo que la disciplina académica puede de alguna manera hacer una transferencia de conocimiento a la persona, enseñarle un buen oficio, una buena técnica, un buen proceder. Pero si esa persona no tiene la capacidad creativa personal o la vocación debida, y subrayo, vocación genuina, no va a llegar muy lejos.

¿Se estaría demostrando que el artista nace?

No. No estoy diciendo que el escultor es parido como tal. Afirmo que nace y puede tener vocación y ésta debe ser bien conducida y educada.

¿Usted cree en el don artístico?

No. Creo en las vocaciones y en ciertas habilidades.

¿Pero las aptitudes no son lo mismo? En el fondo, el don se entiende en su acepción de "gracia especial o habilidad para hacer una cosa".

La palabra *don* la asocio a lo religioso, a una facultad entregada por Dios. Así la entiendo. Pero supongamos que *don* es sinónimo de *habilidad*. Las habilidades no sirven. Y lo demuestro con dos casos de talladores en madera que conozco y aprecio muchísimo. Uno de Linares, con trabajos en la catedral de esa ciudad. Es un artesano de la madera, sin estudios de arte, con mucho talento. Pero éste lo sitúa sólo hasta el nivel de la artesanía. Lo mismo ocurre con un gran amigo de Punta Arenas. El hizo el báculo regalado al Papa Juan Pablo II durante su viaje a Chile, en 1987. Estudió en una escuela de oficios en su España natal. Ambos tienen talento y éste hubiese crecido a niveles insospechados si ambos hubieran participado en programas académicos de alguna universidad, con discusiones y confrontaciones de ideas y poéticas, propias de la vida universitaria.

¿Y qué diferencia habría entre un artesano y un escultor?

El artesano tiene una limitación, una visión muy estrecha y le falta conocimiento del desarrollo de la historia del arte y la cultura, y eso se aprende en una academia y de manera sistemática y no en 24 horas, ni en un fin de semana. Se aprende en cuatro o cinco años, en contacto con los profesores, en discusiones de café en un casino, hurgando en las bibliotecas, visitando espacios de arte, educando el ojo y agregando nuevos conocimientos. Es un proceso de maduración. Un artista no se hace en un fin de semana.

¿Cuántos de los actuales escultores chilenos significativos en el medio

artístico nacional cree usted que tendrían la capacidad de hacer un trabajo de la magnitud de las obras de Rebeca Matte?

Si estamos hablando de hacer obras neoclásicas, obras del perfecto oficio, la respuesta es ninguno. No porque no puedan, sino porque no lo sienten, no va con ellos. Es un problema de empatías. Artistas como Alejandra Ruddoff, Patricia del Campo o Sergio Castillo no lo harían por ningún motivo, ni aunque se les pagara mucho dinero. Sé que Alejandra es capaz de hacerlo, porque estuvo becada en un postgrado en Alemania, y lo primero que la hicieron reestudiar, antes de nada, fue la figura humana, porque le advirtieron esa falencia en su formación de pregrado. Ella misma lo ha contado en más de una oportunidad.

Hay otros escultores que sí lo harían con sentimiento y ahinco, como por ejemplo Héctor Román Latorre, caso en el que la estatua conmemorativa está en sus raíces. Ese grupo de escultores orilla esa concepción estatuaria, más académica o, si se quiere, clásica convencional. Por eso repito: no es un problema de capacidad. Todos la tienen, pero no hay aveniencia con esa modalidad escultórica.

Pero, independiente a que lo sientan, ¿tienen o no la capacidad para hacerlo?

Pueden tenerla o no tenerla. Pero considero que la pregunta no corresponde, porque habría que preguntarse: ¿puede un artista de hoy volver al pasado y postular estatuas como las del siglo de Pericles, el IV a.d.C? y, ¿cuál es el significado ahora de esos modelos griegos? Pienso que no. Esa pregunta no tiene sostén ni fundamento alguno.

Lo que pasa es que muchos artistas, grandes artistas, tienen su estilo personal de creación y no son figurativos porque, en el fondo, no tienen ni la intención de hacer figuración ni la habilidad, ni los conceptos, ni la academia. A eso se refiere la pregunta.

Y a eso apunta mi respuesta. Hay esculturas que siguen esa línea y vuelvo a repetir: Héctor Román, Octavio Román, Arturo Hevia y otros se han especializado en aquello.

La pregunta no apunta a eso, sino al hecho de si esos artistas no figurativos podrían hacer una obra de ese género.

Creo que sí y no tengo dudas. Las hicieron y bien, cuando estudiaron, en sus etapas formativas de aprendizaje. Cruzaron todo ese proceso de asimilación de saberes, adiestramientos, de manufacturas y quehaceres

frente al modelo o referente, abandonando tal estadio por el surgimiento de otros intereses, sean urgencias expresivas o experimentaciones en nuevos materiales y formas. Corresponde al momento de búsqueda de sí, acompañada de la necesaria definición personal o, si se quiere nombrarlo de otra laya, es el estilo, al que aspira todo creador, para distinguirse de sus maestros y pares.

A eso apunta la pregunta.

Es que la enseñanza de la escultura ha cambiado, como la enseñanza de la pintura. Hoy interesa más el impulso creativo y el expresivo que el oficio, el conocimiento y la tradición. Esto se relaciona con la didáctica y los discursos incubados en cada una de las escuelas de arte. De pronto, interesa e importa el andamiaje teorético desde el que fluye la obra, las ansias por decir y comunicar, antes que privilegiar la añeja y llamativa factura u oficio.

Desde hace algunas décadas se mantiene la tendencia de la escultura abstracta. Un fenómeno global sólo alterado por intervenciones masivas en la vía pública como las "vacas" de fibra de vidrio coloreadas por artistas destacados que invadieron, hace un par de años, avenidas de algunas capitales de Europa y que luego se replicaron en Nueva York, y se "convirtieron" en "caballos" en la avenida Isidora Goyenechea de Santiago. ¿No cree que ya la abstracción es un concepto conservador donde pareciera estar estancada la escultura? ¿Cómo visualiza usted el futuro de la escultura, particularmente en un mundo globalizado donde cualquier innovación o vanguardismo es conocido casi instantáneamente?

Pienso que estamos en un camino sin retorno. No tiene marcha atrás. Hoy día a la escultura se la concibe como una expresión pública de gran formato instalada en el espacio urbano, utilizando los materiales y la tecnología del momento o bien reciclando materias y restos.

Se verán más obras de escalas monumentales y morfologías abstractas, o semi figurativas, mejorando y embelleciendo los multiespacios de la ciudad. Creo que la escultura tiende a eso y a una plena globalización e internacionalización. Atisbo trabajos colosales de artistas africanos en Europa y los Estados Unidos y viceversa. Más claro aún, si se acepta ya, todo tipo de cruces y entrecruces culturales continentales.

Otro aspecto que presagio en Chile es el mayor trabajo en piedra y madera. Son los dos materiales destinados a singularizar la escultura chi-

lena, por sobre los plásticos, las resinas y metales. Los rasgos identitarios los signan las materias que el entorno suministra. Cual paradoja, hecho de menos el trabajo en cobre. Debería haber una producción escultórica muy potente y de gran tamaño en este metal. El cemento es también otro material que adquiere con el tiempo presencia. Estimo que esos materiales definirán la escultura chilena por venir.

¿Qué comentario puede hacer acerca del aporte de las universidades al arte y, especialmente, a la escultura?

La mayor importancia la tiene la antigua Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Ahí se creó en los años '20 y '30 una tradición escultórica con Lorenzo Domínguez, Tótila Albert, Julio Antonio Vásquez y Raúl Vargas, entre los memorables. Esa pasión y enseñanza se transmitió a muchas generaciones con la magnífica docencia que emprenden Marta Colvin y Lily Garafulic, formadoras de los escultores contemporáneos activos, con edades hoy de entre 60 y 70 años. Sus talleres y clases son decisivos y determinantes en el desarrollo de la escultura chilena.

¿Cree usted que nuestro patrimonio escultórico está bien resguardado o se requeriría de una legislación más acorde con la evolución de la sociedad chilena?

No, no está bien resguardado. A mí me sorprende saber de manifestaciones varias en la Plaza Italia de Santiago, donde se halla el Monumento al general Baquedano, una obra ecuestre crucial de Virginio Arias, y se raya el plinto y se le cubre de papeles y mugre. O, de repente, otros se sientan en la estatua de Andrés Bello, trabajo de Nicanor Plaza, frente a la Casa Central de la Universidad de Chile, sin prudencia alguna. Aludo a dos personalidades históricas, íconos de la ciudad de Santiago, y dos tremendos escultores. Conmemorados y artistas merecen respeto.

Pero también es necesario señalar la falta de políticas públicas de conservación y preservación de las esculturas ubicadas en el espacio urbano.

¿Que importancia tiene para usted la escultura en el espacio urbano?

Desde la creación en Chile del Parque de las Esculturas de Providencia empezó esta eclosión de la escultura de gran formato. El mérito de la iniciativa pionera es constituir una visión adelantada, futurista de lo que es la presencia de obras volumétricas en el espacio urbano. Es un ejemplo imitado y copiado en todo el país, por instituciones privadas, edificios corporativos, universidades y municipios.

Hay frases de Marta Colvin que no olvido. Cito: **"La escultura ha estado desde siempre en contacto con la sociedad. Es la más social de las artes. Yo la veo como un arte de exterior que vive de la vida de su tiempo y que preguntará a ese tiempo qué hizo de esa vida. Es por eso que es muy grave ornamentar una ciudad con obras que no sean de calidad."** Aquí ella se refiere a la escultura pública, a la escultura que se apropia del espacio urbano como soporte.

Hoy se ve cómo a partir de la iniciativa del Parque hay esculturas por diversas partes de Santiago. La escultura se ha desarrollado como ninguna otra expresión, después de haber estado tan alicaída. Si se lee el libro de Milan Ivelic *La Escultura Chilena*, editado por el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, el año 1979, dirigido con acierto en esos años, por Germán Domínguez Gajardo, en las finales líneas del último capítulo se describe la situación apocalíptica que la asolaba. Escasos alumnos y alicaídos talleres en las universidades. Ese era el diagnóstico a fines de los '70. Casi pavoroso. Y, obsérvese lo que pasó de los '80 para delante. Hoy el porcentaje de alumnos que estudia escultura es casi el mismo de los que estudian pintura o gráfica.

Volviendo a la pregunta: la presentación pública de la escultura es un giro radical y revela un auténtico aprecio por una de las disciplinas de las artes visuales y sus cultores. No se olvide que, además, se une a la postura de la estética de los entornos, así como al mejoramiento de la calidad de vida de los ciudadanos.

¿Conoce otros parques en Chile o Latinoamérica con esas características?

En su tiempo se dijo que era único. El primer parque con esas características en Latinoamérica. No conozco otros. Pero existen en Estados Unidos y Europa, particularmente, en Inglaterra, desde que Henry Moore en los años '40 y '50 predica la instalación de escultura en descampados y espacios citadinos abiertos. La España actual es también un buen ejemplo.

En Chile, en el pasado cercano, hay notables experiencias de encuentros, seminarios, coloquios y simposios que reunen a los escultores, tanto nacionales como extranjeros invitados. Recuérdense las convocatorias habidas en el parque Huilquilemu, de Talca; parque Saval, en Valdivia; la Perrera y la Ferroescultura, de principios de los '90 en Santiago y tantas otras que concluyeron con obras alojadas en el espacio público para la complacencia de los ciudadanos.

¿Podría describir el Parque desde una perspectiva urbanista?

Considero un acierto haber rescatado esa ribera del Mapocho e instalado un verdadero museo al aire libre de esculturas, que tiene en su frente sur un río íntimamente ligado a la historia de la ciudad de Santiago; como fondo, hacia el norte, el Cerro San Cristóbal, otro hito urbano de la metropolis ; y, por el oriente, la Cordillera de los Andes, murallón escenográfico que acompaña la mirada cotidiana de sus habitantes.

Aquí se genera una atmósfera citadina de sutil encantamiento y arrobo. Comparecen en este inigualable lugar la historia de la urbe, inseparable de su río Mapocho y los sonidos de sus aguas; la atalaya que es el San Cristóbal; y el cordón andino, que rompe el horizonte.

A lo anterior se suma la decisión municipal de plantar especies arbóreas nativas, lo que convierte a ese recinto en una suerte de jardín botánico. Por ello esta iniciativa es extraordinaria, dado que integra miradas en un paraje natural peculiar, difícil de hallar en otros recodos de la polis.

Al inicio de este libro se mencionó y rebatió una afirmación de carácter político de **Liisa Flora Voionmaa Tanner**, lo cual, como se señaló en ese contexto, no invalida en absoluto su extraordinario aporte al arte nacional que se refleja en *Escultura Pública. Del monumento conmemorativo a la escultura urbana*, Santiago 1792–2004, Ocho Libros Editores, 2004, Santiago, un magnífico y muy bien documentado trabajo de investigación.

De nacionalidad finlandesa y radicada en Chile, Voionmaa estudió Historia del Arte y de Estética en su país, en Alemania y en la Pontificia Universidad Católica de Chile y Universidad de Chile. Ha ejercido como docente e investigadora en diversas universidades nacionales y como curadora de diversas exposiciones.

En su calidad de historiadora y docente se le hizo llegar a Liisa Flora Voionmaa un cuestionario que respondió en los siguientes términos:

¿Qué significado artístico tiene para usted la escultura en Chile. ¿Ha sido una expresión relevante? ¿Irrelevante? ¿Postergada? ¿Sobresaliente?

La escultura en Chile ha tenido un peso relevante entre las artes desde la fundación de la Academia y de la escuela de arte en el contexto local. Cada generación de escultores ha contribuido a esta expresión.

¿Después del neoclasicismo (Rebeca Matte y otros), la escultura en

Chile ha logrado alguna expresión de identidad propia o los artistas continúan bajo la influencia de las tendencias globales?

Primero habría que definir lo que se entiende por la identidad propia en términos del arte.

Si se trata, por ejemplo, de la identidad nacional, lo propio de lo chileno, entonces Nicanor Plaza y Virgilio Arias trataron de expresarla en sus figuras de *Caupolicán* y el *Roto Chileno*, con el éxito que conocemos. En cambio, la obra de Rebeca Matte es menos académica por contener un sello personal muy fuerte. En *Los Héroes de la Concepción*, en *Unidos en la gloria y la muerte*, así como en el notable busto de un viejo en *Crudo invierno*, Matte logra trascender tanto lo personal como lo nacional y se hace más universal, para decirlo de alguna manera.

Por otra parte, creo que ningún artista es totalmente inmune a la influencia. El problema está en cómo logra invertirla en beneficio de su propia obra.

Las naciones subdesarrolladas, o denominadas en "vías de desarrollo", ¿pueden generar escultores de alguna calidad o connotación?

Pienso que el subdesarrollo no tiene relación con el hecho de producir escultores de calidad. Una mayor o menor posibilidad de acceso al campo no garantiza la calidad del artista. Ahora, socialmente puede llegar a tener una connotación, que puede tanto favorecer como jugar en contra. Pero no creo que sea algo determinante.

¿Qué destacaría usted en Chile de la estatuaria, la imagen escultórica y la escultura abstracta que, aparentemente, domina en las últimas décadas?

Con respecto a la estatuaria no se me ocurre destacar ninguna obra en las últimas cuatro décadas. *Las educadoras*, de Samuel Román, la *Maternidad* de Lorenzo Domínguez y el monumento a *Rubén Darío*, de Raúl Vargas, fueron inauguradas ya en la década de los 40. Lo que sí destacaría es el monumento a *René Schneider* ejecutado por Carlos Ortúzar, que en 1972 inaugura una promesa de innovación en el concepto de la estatuaria y del monumento.

Como imagen escultórica podría destacar varias: las obras que Francisco Gazitúa y Osvaldo Peña hicieron para el Parque Forestal en la década de los 80. Las fuentes-esculturas de Mario Irarrázabal. Luego trabajos más recientes de Marcela Correa en el Museo Precolombino y el nuevo altar en la Catedral de Santiago, también obra de ella.

¿Tiene el Estado el deber de favorecer el trabajo escultórico por su naturaleza distinta a la de las otras Bellas Artes, y particularmente como una manera de perpetuar símbolos, valores, personas o situaciones históricas? ¿No debería ser el Estado moderno al que aspira la ciudadanía el principal mecenas de los escultores nacionales notables?

Las instancias estatales tradicionalmente se han preocupado por este tema, favoreciendo a los escultores. Una obra tridimensional en el espacio urbano es más común que una bidimensional, pero depende naturalmente dónde y cómo. En el sistema actual el Estado no tiene ninguna obligación de ejercer mecenazgo con los escultores. Para ello se recurre a la empresa privada. Al Estado le corresponde más bien tener la legislación y las instituciones respectivas en buen funcionamiento, en otros términos, velar por el patrimonio.

¿Qué papel le asigna a la empresa privada en materias artístico-culturales a partir del concepto de la Responsabilidad Social que hoy constituye una política que se impone desde los más altos niveles internacionales?

La empresa privada, como señalé anteriormente, juega un papel clave sobre todo en lo que al financiamiento de los proyectos artístico-culturales se refiere. Pero es importante que exista una fluida coordinación entre la empresa privada y las instancias fiscales en materia de la Responsabilidad Social. Sólo financiar no basta.

¿Cree usted que el actual sistema educacional chileno, enseñanza básica y media, estimula a los niños y jóvenes a seguir el camino de las artes y, particularmente, el de la escultura?

No conozco de cerca los programas de arte que se aplican en el sistema de la educación chilena. Pero lo que he oído decir a los jóvenes indica que todavía no se aprecian resultados de todos los esfuerzos que se han hecho y los que se están haciendo. La situación en los colegios como Waldorf y Rudolf Steiner es en esta materia muy distinta. También hay un prejuicio social con respecto al seguir el camino de las artes. Son pocos los padres que se alegran cuando un joven o una joven dice que quiere dedicarse al arte. Las artes quedan así en un segundo plano.

¿Por qué cree usted que se ha abandonado el concepto simple de "escuela" o "taller" de escultura y, a cambio, se ha elevado al nivel de grado universitario el estudio de las artes, lo cual le otorga, en la realidad

actual, mayor categoría a un artista? ¿No resulta acaso esto una suerte de discriminación económica, pensando que muchos padres no están dispuestos a "invertir" en una carrera que no asegura futuro a sus hijos y priva a éstos de expresar los dones artísticos innatos en ellos?

Asocio la pregunta con la crisis de los géneros artísticos. Tal crisis ha afectado quizá más directamente a la escultura que insiste en diferenciarse de otras manifestaciones como la instalación. Por otra parte, no creo que el tema pase por la discriminación económica. Además ninguna carrera puede asegurar el futuro de los hijos, por muy dotados que fueran artísticamente.

¿Qué posibilidad tiene hoy un joven dotado de habilidades escultóricas, autodidacto, para llegar a posicionarse con sus obras en un medio donde aún pesan los currículos académicos, los apellidos y los muchas veces cerrados grupos artísticos generacionales?

Es muy relativo; puede ser que ninguna si el joven tiene que pagar pasaje por su origen y currículum, o puede ser que precisamente dicha situación le abra las puertas. Pero lo que queda es la obra, no su autor.

¿Cree usted que el escultor nace o se hace? O, en otras palabras, ¿puede la disciplina académica convertir en artista a una persona común?

Ambas cosas. En un artista hay siempre algo que trae en sus genes, desde la cuna. La academia entrega herramientas, pero no convierte en artista a nadie así no más.

¿Cuántos de los actuales escultores chilenos significativos en el medio artístico nacional cree usted que tendrían la capacidad de hacer un trabajo de la magnitud de las obras de Rebeca Matte?

Varios. La pregunta es más bien muy hipotética. Muchos podrían imitar a Matte, pero no sería lo mismo. Matte tiene un protagonismo importante en el medio local y más allá de ello, pero creo que la comparación sería muy difícil, ya que los méritos de cada artista están primeramente condicionados por el contexto histórico en que desarrolló su trabajo y en que le tocó vivir.

Desde hace algunas décadas se mantiene la tendencia de la escultura abstracta. Un fenómeno global sólo alterado por intervenciones masivas en la vía pública como las "vacas" de fibra de vidrio coloreadas por artistas destacados que invadieron, hace un par de años, avenidas de algunas capitales de Europa y que luego se replicaron en Nueva York,

y se "convirtieron" en "caballos" en la avenida Isidoro Goyenechea de Santiago. ¿No cree que ya la abstracción sea un concepto conservador donde pareciera estar estancada la escultura? ¿Cómo visualiza usted el futuro de la escultura, particularmente en un mundo globalizado donde cualquier innovación o vanguardismo es conocido casi instantáneamente?

Pienso que el problema de la escultura en particular y de las artes en general no pasa hoy por lo abstracto o lo figurativo. El problema de la escultura es más bien su escala y el lugar: ¿dónde? Como dice la quizá más citada frase de Rosalind Krauss es que la condición de la escultura es ser nómada. Visualizo su futuro, en parte, bajo esta condición.

¿Qué comentario puede hacer acerca del aporte de las universidades al arte y, especialmente, a la escultura?

Creo que las universidades como la de Chile, Católica y Finis Terrae hacen un aporte importante al arte y especialmente a la escultura. Muchos de los artistas o escultores que circulan en el medio local se han formado en dichas escuelas.

¿Cree usted que nuestro patrimonio escultórico está bien resguardado o se requeriría de una legislación más acorde con la evolución de la sociedad chilena?

La situación del patrimonio escultórico en el espacio público requiere de un permanente cuidado y las medidas actuales no son suficientes. La responsabilidad directa (mantención, etc.) recae en las municipalidades que no han resuelto de una manera eficaz el problema. Por otra parte, tengo entendido que luego habrá cambios en la legislación y en el sistema institucional que está a cargo del tema

¿Qué opina sobre el Parque de las Esculturas de Providencia?

Constituye, sin duda, un hito urbano, artístico y cultural. Antes de la construcción de la vía Costanera Norte el lugar resultó para mí más íntimo y más armónico, las esculturas tenían más espacio, respiraban más. Después de la autopista el Parque ganó en ancho, pero lo llenaron a mi juicio con muchas obras. Si yo tuviera poder de decisión, no habría puesto, por ejemplo, a Cristián Salineros, o solo a él, pero no junto a Aura Castro y Cecilia Campos. Así como está, no hay suficiente espacio libre para observar las obras. En el emplazamiento se olvida que la escultura no es solamente un objeto volumétrico que se alimenta de su autonomía estética, sino también espacial.

¿Qué importancia tiene para usted la escultura en el espacio urbano?

Repito mucho la cita "la escultura es la más pública de las artes". Es decir, juega, junto con la mobiliaria urbana, un papel importante en la ciudad. El problema pareciera ser que la escultura no forma parte de la planificación urbana propiamente tal, sino es siempre un agregado a última hora, que a menudo no da resultados buenos.

Conoce otros parques en Chile, Latinoamérica o América con esas características?

En Talca hay un parque de esculturas muy bonito con mucho espacio; en Concepción están armando la ribera del río Bío-Bío con esculturas, independiente de lo que el Ministerio de Obras Públicas ha hecho por la escultura.

¿Qué piensa de las obras y de los artistas que se encuentran en el Parque?

Cada obra es un mundo en sí, por eso su entorno inmediato es muy importante. En el parque se puede apreciar una parte muy notable de la historia de la escultura contemporánea del país. Lo único es que el Parque tiene un límite, ya que es protegido, a diferencia de las riberas y los puentes del río.

¿Podría describir el Parque desde un punto de vista urbanístico y desde su particular visión?

El parque tiene un rasgo que es muy propio de Santiago: sigue el "signo lineal" del río, la dirección del crecimiento histórico de la ciudad (poniente-oriente), hace presente el río, no lo esconde, como sucede, por ejemplo, en la remodelación de los terrenos de la Municipalidad de Vitacura, donde el río no está visible. El parque está ubicado "al pasar", a pocas cuadras del bullicio de Providencia, al otro lado de la Costanera. Es un oasis en el medio de la comuna.

Finalmente, cierran este capítulo las opiniones, análisis y proyecciones de la conocida y respetada periodista, crítica de arte y curadora de diversas exposiciones, **María Carolina Abell Soffia**. Su permanente y directo contacto con los artistas, su relación con el arte y la cultura, especialmente para su reconocido trabajo desde las influyentes páginas del cuerpo de *Artes y Letras* del diario *El Mercurio*, le otorgan el mérito más que suficiente

para emitir calificados juicios sobre la escultórica chilena, los mismos que fueron vertidos en sus respuestas durante una entrevista que concedió para este libro:

¿Qué significado artístico tiene para usted la escultura en Chile?

La escultura tiene un lugar bastante destacado en el quehacer nacional creador, sobre todo a partir del siglo XX, cuando empieza a tener un protagonismo notable y hacia finales del mismo siglo, donde se advierte una gran potencia, aún cuando las tendencias estéticas o las escuelas teóricas van indicando, en el sector nacional, una decadencia.

Creo que el lenguaje de la escultura es más fuerte que el de otras áreas de las artes visuales y se asienta con gran fuerza especialmente hacia el siglo XXI. Muestra esta tendencia la mayor y notable presencia del volumen en el espacio urbano.

Después del neoclasicismo, la escultura en Chile ¿ha logrado alguna expresión de identidad propia o los artistas continúan bajo la influencia de las tendencias globales?

Negar la existencia de influencias sería desconocer una realidad. La influencia o los nexos y conexiones se mantienen en algunos casos. Pero también es posible reconocer en ciertos artistas un sello propio, una identidad personal. Samuel Román, por ejemplo, de alguna manera al hacer una serie muy interesante de piedras horadadas presenta los orígenes de la iniciación de la juventud hacia la adultez de los pueblos de la Isla de Pascua. Allí, por tradición, era un hombre quien soplando podía hacer sonar un tipo de piedra elaborada con la forma de la vulva femenina.

En otra escala, las esculturas de Raúl Valdivieso recomponen, o vuelven a mirar, situaciones de las esculturas griegas, egipcias y de otros lugares. O la sensualidad de los cáctus, pobladores de nuestras zonas desérticas. Ahí se advierte una mixtura entre la geografía y presencia cultural y un nexo en cómo abordar la investigación escultórica en términos de materiales, volumen, ejecución y tecnología.

Entre otros creadores, es importante en el desarrollo de la escultura en metal el trabajo de Sergio Castillo, presente en el Parque de las Esculturas. Él introduce tempranamente una forma de unir el metal no desarrollada en Chile. También es muy relevante el aporte de Federico Assler, quien crea su propia técnica y es capaz de innovar dentro de su obsesiva y personal obra.

¿Las naciones subdesarrolladas pueden generar escultores de alguna calidad y connotación?

Por supuesto. El arte es supra político y supra nacional. Y el arte que no logra eso, no es arte.

¿Tiene que ver con el desarrollo del país?

Sí. En términos tecnológicos. No podríamos concebir las esculturas de Richard Serra en Chile, porque no existen las técnicas ni las maquinarias para lograrlo. Tampoco una de esas grandes obras en fierro de Eduardo Chillida. Pero ni estos son los únicos materiales ni el único camino.

¿Qué destacaría en Chile de la estatuaria, la imagen escultórica y la escultura abstracta que, aparentemente, dominan en las últimas décadas?

En la escultura de hoy resaltaría la manera distinta de concebir el espacio. La estatuaria, la escultura más figurativa, conmemorativa, apuntaba a mantener la memoria y cuando se le observa, entrega todo. La más contemporánea, en cambio, trabaja principalmente con esencias. De alguna manera deja al espectador una mayor posibilidad de interpretación, de lectura, de interacción, reafirmándose la vocación espacial de incorporar al ser humano en la obra. Es el caso de Vicente Gajardo, Cristián Salineros, Aura Castro y Cecilia Campos, por ejemplo.

¿Qué comentario le merece el Parque de las Esculturas?

Hay obras muy bien emplazadas. Otras, merecen un análisis más delicado… Asimismo, creo que para garantizar el esfuerzo de la Corporación Cultural de Providencia y de los artistas chilenos y de algún extranjero recientemente incorporado, se debería formar un comité curatorial que asegurara la calidad de las obras que se emplazarán en el futuro. En estos lugares se deben asegurar los valores patrimoniales y estéticos. Buenos ejemplos hay muchos en el extranjero y en Alemania, que siempre ha estado ligada culturalmente a Chile.

¿Cree usted que el Estado debería ejercer un mayor mecenazgo con los escultores?

No creo que el Estado deba financiar todo. No es uno de sus roles principales. Menos en países subdesarrollados como el nuestro, donde los recursos son escasos y las necesidades muchas. Pienso, en cambio, que es muy importante la acción de los privados, como personas individuales o empresas siempre y cuando sean verdaderas donaciones.

¿Qué papel le asigna a la empresa privada en materias artístico-culturales?

Tiene que participar, ojalá pudiera ayudar más. En Chile ello es relativ porque, muchas veces, la ayuda no es completamente gratuita. Por lo general, hay un canje detrás, una ganancia para la empresa. Eso no se sabe públicamente.

Muchas empresas dan, pero cobran por otro lado. ¿Quién paga? El artista que entrega obra barata. Así, algunas empresas se han hecho de colecciones muy desniveladas. O sea, el concepto de dar, de donar, como se conoce en otros países (Europa y Estados Unidos, por ejemplo), en Chile se cumple de vez en cuando. Allá la donación a colecciones museológicas o empresarial es un verdadero regalo. Aquí, aún debemos hacer esfuerzos para motivar a los donantes a que reciban agradecimientos y beneficios de carácter tributario.

¿O sea que no es suficiente el descuento tributario?

No, porque no solamente se acogen al descuento tributario, sino que, además, tienen beneficios directos. El artista les tiene que dar una obra o les hace una obra. Hay canjes. Eso no es público, pero sucede.

¿Cree que el actual sistema educacional chileno (enseñanza básica y Media) estimula a los niños y jóvenes a seguir el camino de las artes y, particularmente, de la escultura?

Los profesores pueden hacer esfuerzos, pero eso no podría garantizar más escultores. Aquí en Chile lo tectónico, el paisaje, la geografía, son elementos de educación para un escultor. No solamente ayuda la experiencia educativa. El arte es algo innato en la persona.

¿Por qué razón piensa que se ha abandonado el concepto simple de "escuela" o "taller" de escultura y, a cambio, se ha elevado al nivel de grado universitario el estudio de las artes?

Porque es un problema del sistema educacional. Ello no incide en la emergencia de artistas autodidactos. Hoy todo está profesionalizado, mediado por la razón, por el sistema educativo. Ese es el camino formal.

¿No resulta esto una suerte de discriminación económica, pensando que muchos padres no están dispuestos a "invertir" en una carrera que no asegura futuro a sus hijos?

No. El que va a ser artista, lo logrará como sea. Pero llegar a ser artista es muy difícil. No basta con ser bueno para dibujar. Ser artista requiere un temple especial, y este se va puliendo a lo largo de la vida.

¿Qué posibilidad tiene hoy un joven dotado de habilidades escultóricas, autodidacto, para llegar a posicionarse con sus obras?

Ser doblemente bueno y esforzarse cada día sin abandonar. Es decir, debe ser fuerte y disciplinado en su elección. Es más, tiene que estar dispuesto a sacrificarse.

¿En qué sentido?

En todo sentido: ante los medio de comunicación; en el manejo de su *marketing*; en la búsqueda de financiamiento.

Pero un artista, ¿debe asumir tales acciones?

Tiene que asumirlas. Él es su propia empresa...

...¿o debería tener un buen representante?

No necesariamente, aunque las cosas son más fáciles...

...porque o se dedica a crear o se dedica a gestionar.

Por eso un artista joven debe comprender que su obra es su empresa. Hoy día, poder en el mundo es sinónimo de dinero. Antes lo tuvo la Iglesia, la política… El artista que hoy sabe administrar y gestionar su obra puede sobrevivir mejor.

¿El escultor nace o se hace? O, en otras palabras, ¿puede la disciplina académica convertir en artista a una persona común?

Se nace y se hace. Son las dos cosas juntas.

¿Son las dos cosas a la vez o una u otra?

Son las dos cosas juntas, porque nadie nace médico, nadie nace escultor.

¿Qué cualidades debe tener una persona para llegar a ser artista?

El artista tiene una sensibilidad diferente. Ve, toca, siente, palpa y huele de una manera distinta. Construye su mundo en forma personal. El escultor tendrá que tener una sensibilidad para el espacio, para situar las cosas en un lugar. Me doy cuenta en el trabajo con uno y otro artista, cómo algunos tienen más conciencia que otros de las dimensiones espaciales, por ejemplo. O… cómo uno tiene mayores condiciones para la percepción y el manejo del color o de los pigmentos. También percibo diferencias en sus obsesiones creadoras, es decir, temáticas o icónicas.

Sí, pero usted como teórica, con su experiencia, de lo que ha visto de los artistas, ¿qué cualidades considera importantes?

Veo una gran capacidad de trabajo, un esfuerzo tremendo, una renuncia permanente y sistemática a cosas que el mundo actual ofrece. Don

Carlos Pedraza me narró que en una oportunidad, no teniendo absolutamente nada de alimentos se, había comido una jalea usada por él para preparar sus telas. No estoy hablando de los años '30. He visto en el mundo de hoy artistas que dejan de comer por hacer su obra. Sí, ocurre. Eso, ¡es sorprendente! No me refiero a un día sin almorzar. Estoy hablando de que se privan de alimentación para destinar ese dinero a terminar una obra.

¿El escultor actual está buscando nuevos lenguajes?

Sí, siempre. Que resulte, es otro cuento, pero siempre hay búsqueda. A una persona le puede sorprender una obra porque está bien ejecutada; o porque atrapa la luz; o porque crea un espacio distinto; o porque tiene una textura rugosa; o una superficie muy pulida y hay un contraste. Pero son recursos, herramientas que el artista debe saber ocupar. Al final, sin embargo, pesa, a mi parecer, la experiencia total de la obra, cómo se vive esa obra.

Desde hace algunas décadas se mantiene la tendencia de la escultura abstracta. ¿No cree que ya la abstracción es un concepto conservador donde pareciera estar estancada la escultura?

A mí no me complica el problema de la abstracción, porque el lenguaje artístico siempre ha sido abstracto, más o menos realista pero siempre abstracto. La escultura chilena, a diferencia de la pintura, goza de muy buena salud hace muchísimo tiempo. También el grabado. Tenemos grandes artistas de la piedra, del metal, etc. Gazitúa, Gajardo y Assler, por ejemplo, son presentables internacionalmente.

Entonces, ¿cómo ve la escultura este último tiempo en Chile?

Es diversa. No creo que sea figurativa o no figurativa. La línea que ha ido desarrollándose cada vez más, es la idea conceptual de ocupar el espacio, la instalación. Hemos ido evolucionando de una idea de escultura monumento, conmemoración o recuerdo, hacia una creación espacial integrada al paisaje donde las personas pasan a ser un activo, un sujeto interpelado.

¿Tanto en el museo como en un espacio abierto?

Sí. Parece ser requisito de la escultura citadina contemporánea el gran formato, ése que obliga a recorrerla. Eso ha estado siempre implícito en la escultura en sí misma, desde los griegos, los romanos o los egipcios. Lo que ocurre es que la monumentalidad la entendíamos solamente como tamaño, en cambio hoy día hablar de una escultura monumental, no es peyorativo, porque no dice relación con lo conmemorativo, sino que vincula las piezas al espacio urbano en que están emplazadas. ■



Capítulo VII:

Los Protagonistas

- Marta Colvin Andrade.
- Sergio Castillo Mandiola.
- Raúl Valdivieso Rodríguez.
- Juan Egenau Moore.
- Federico Assler Brown.
- Carlos Ortúzar Worthington.
- Lucía Waiser Palombo.
- Osvaldo Peña Muñoz.
- Claudio Girola Iommi.
- Samuel Román Rojas.
- Patricia del Canto Vargas.
- José Vicente Gajardo.
- Aura Castro Nuñez.
- Cristián Salineros Fillat.
- Cecilia Campos.
- Francisco Gazitúa Costabal.
- Gaspar Galaz Capechiacci.
- Alejandra Ruddoff Barrionuevo.
- Mario Irarrázabal Covarrubias.
- María Soledad Chadwick Claro.
- Hilda Rochna.
- Sandra Santander Montero.
- Lisi Fox Timmling.
- Ignacio Bahna Haddad.
- Vasco Lipovac.
- Tamara Kegan.
- Germán Bobe.
- Joaquín Miraura Peralta.



Narraba Marta Colvin en los meses previos a la inauguración del Parque de las Esculturas, durante 1986, y cuando ya se había decidido por el tema *Pachamama*, la obra inicial de ese espacio público, acerca de sus titubeos para lograr, finalmente, plasmar tan monumental trabajo en piedra roja de Polpaico: *"Y entonces hice un personaje mítico, que es la tierra madre, la germinación, el espíritu de todo lo que nace y desde luego de la cordillera, que ella tiene y ofrece en sus manos. Y encuentro que está muy bien que sea esta fuerza de la tierra la que inicie, porque después vendrán los jóvenes detrás de mí y pondrán otras cosas. Esto es como el asiento, lo inicial, de germinación"*.

La maestra no se equivocó. Fue su obra el origen de una etapa en el arte nacional donde la escultura sin timidez comenzó a ganarse el espacio público hasta conquistarlo en todo el país. Tras ella, como lo anticipó, vinieron otros. Sus contemporáneos, y también sus discípulos más connotados; y, jóvenes que, sin conocerla, recibieron en su formación académica el legado de quien llevó e instaló la escultórica chilena en los escenarios más importantes del mundo, marcando con su impronta americanista capitales, plazas, puertos, museos, paseos y colecciones.

Interiorizarse del pensamiento artístico de Marta Colvin, a partir de sus innumerables declaraciones públicas, fue una constatación de la consecuencia de sus ideas, de sus calidades humanas, de sus sensibilidades y de su espíritu abierto y solidario.

La referencia a Marta Colvin, al iniciarse este capítulo, no sólo viene al caso por ser ella una entusiasta impulsora de la iniciativa del Parque de las Esculturas, sino también como un reconocimiento al desinteresado aporte de su *Pachamama*, por la cual no aceptó recibir remuneración alguna. Así, los recursos entregados por la entidad bancaria, que solventó la obra, sirvieron para la adquisición de la piedra, el pago de los ayudantes de la artista, el traslado de la escultura y su instalación.

Este capítulo, en el marco de las limitaciones de espacio de un libro,

atesora el valioso pensamiento y experiencias de los 28 artistas presentes en el Parque de las Esculturas. Su propósito es entrar en el mundo de cada uno de ellos, conocer su forma de pensar el arte, su forma de trabajar, sus motivaciones, cómo perciben el mundo de la escultura, por qué se hicieron artistas, cómo se inspiran y crean sus obras.

Hay en este capítulo el propósito deliberado de lograr un acercamiento, en grado de intimidad, entre lector y artistas para mejor comprender sus trabajos y valorarlos en la real dimensión de su aporte al alma del país.

Como metodología se utilizó un cuestionario estándar planteado a los artistas, la mayoría de los cuales lo respondieron en entrevistas personales, grabadas magnetofónicamente y cuyos contenidos fueron transcritos y editados; otros, los menos, lo respondieron por escrito.

En la mayoría de las entrevistas hubo cambios o adiciones de contrapreguntas durante la ejecución de las mismas como consecuencia del diálogo establecido en el momento de efectuarlas, lo cual contribuyó a su dinamisno y enriquecimiento.

De los 28 artistas considerados en este capítulo, 11 son escultoras y 17 son escultores. Se contabilizan 3 premios nacionales de arte en la categoría Escultura: Marta Colvin, Samuel Román y Sergio Castillo. Del total hay 7 artistas fallecidos: Marta Colvin, Raúl Valdivieso, Juan Egenau, Carlos Ortúzar, Claudio Girola, Samuel Román y Vasco Lipovac; se contabilizan 2 extranjeros: Claudio Girola, argentino, y Vasco Lipovac, croata. El más joven de los exponentes es el escultor Ignacio Bahna y la última escultura, inaugurada antes de entrar en prensa este libro, fue *Mapuchoco*, del joven artista Joaquín Mirauda. Y la única escultora que exhibe dos obras en el Parque es Aura Castro.

En el caso de los artistas chilenos fallecidos se reconstruyó su pensamiento seleccionando desde 1950 las mejores preguntas que se les formularon en diversas entrevistas periodísticas. Se trató, cuando fue posible, de establecer una cierta continuidad y complemento entre una y otra pregunta y sus respuestas. Al término de cada respuesta o conjunto de ellas se indica, cuando corresponde, la autora o autor de la entrevista, el nombre del medio y la fecha de publicación. Cuando esto no ocurre, se cita la fuente donde se obtuvo el texto. Los puntos demarcatorios iniciales en algunos parágrafos (respuestas de Samuel Román) significan que fue necesario abreviarlo.

Un caso particular es el del escultor Francisco Gazitúa. Su intenso

trabajo en 2007, por compromisos nacionales e internacionales, le impidieron otorgar una entrevista personal o el desarrollo de un cuestionario, reemplazándose dichos recursos por la reconstrucción de su pensamiento a partir de entrevistas dadas a medios de comunicación escritos.

Los autores agradecen a todos los periodistas y medios de comunicación a los que se recurrió como fuentes y expresan un especial reconocimiento a la labor cultural del diario *El Mercurio* de Santiago que, como se puede apreciar en este capítulo, es el medio de comunicación nacional escrito que, históricamente, ha otorgado los mayores espacios al arte en general y, en el caso particular que interesa, a la escultura y los escultores.

Del escultor Carlos Ortúzar se obtuvo en las fuentes consultadas escaso material, situación que se agudizó con el artista croata Vasco Livopac, del que sólo se logró su biografía.

Estructuralmente se presenta en cada entrevista la identificación del escultor, una breve biografía artística, las respuestas del escultor o escultora y la imagen de su obra emplazada en el Parque de las Esculturas, con sus correspondientes datos y significado. Si la escultura hubiese recibido atención especial en el programa de conservación y reparación a que fueron sometidas todas las obras durante la primavera de 2007, se agregan fotos adicionales. Una infografía, adicionada al final del libro, da a los lectores el antecedente de ubicación de cada obra.

Finalmente, para la publicación de las entrevistas se privilegió el mismo orden en que cronológicamente fueron emplazadas las obras en el Parque.

Nombre de la obra: “Pachamama”
Autora: Marta Colvin, Premio Nacional de Arte 1970.
Material: Piedra roja cantera de Polpaico.
Dimensiones: 4,18 x 1,26 x 1,04 m.
Fecha emplazamiento: Diciembre de 1986.
Auspiciador: Banco Citibank
Significado: Representa a una mujer, la Madre-Tierra, de trenzas indígenas, pechos nutrientes y poderosos que en su vientre sostiene la cordillera de los Andes.



Marta Colvin Andrade

(Chillán, 22 de junio de 1907 - Santiago, 27 de octubre de 1995)



Su carrera artística se inició en Chillán. Después del terremoto de 1939, que afectó a esa ciudad, se radica en Santiago e ingresa a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fueron sus maestros Julio Antonio Vásquez y Lorenzo Domínguez. En 1943 fue nombrada profesora auxiliar del taller de escultura del maestro Vásquez, asumiendo como profesora titular el año 1950. En 1948 viajó a Francia para continuar su formación en la Academia Grand Chaumiere, con los escultores Ozipp Zadkine y Henry Laurens. Allí conoció las nuevas tendencias escultóricas a través de las obras de Constantin Brancusi y Hans Arp. En 1951 fue invitada por el British Council para cursar estudios en la Slade School de la Universidad de Londres. Su obra se centra en el descubrimiento de lo americano, mundo del que logra extraer lo esencial de sus raíces. Es una de las escultoras con mayor renombre en Europa. París y Londres reúnen el número más importante de sus obras. A sus muchos galardones nacionales e internacionales, se sumó el Premio Nacional de Arte en 1970. En 1986 fue designada Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile.

"La escultura es mi vida, mi vida completa. Y se lo pruebo. Ahora que casi no estoy en condiciones físicas para seguir trabajando, igual le sigo dedicando el pedacito de vida que me queda a mi trabajo. Recién he terminado una escultura en Chile para el Congreso, de seis metros. Es lo último que he hecho y estoy muy contenta."

¿Podría explicarnos usted su concepto abstraccionista del arte?

Las definiciones son siempre peligrosas. Muchas veces sucede que suelen limitar un concepto en vez de aclararlo. Tal vez podría definirlo como un arte que expresa el mayor contenido con el mínimo de elementos. Es un arte de síntesis, que produce, pero no reproduce. Un arte que abandona la anécdota, lo supérfluo, la imitación. Esta queda reservada para las cámaras fotográficas, puesto que el verdadero artista no copia servilmente a la naturaleza, no imita las apariencias, sino que, por el contrario, crea e inventa formas, va a la más profunda esencia de las cosas en un campo de creación limitado.

Osvaldo Muñoz Romero, revista "Nuevo Zig-Zag", 30/08/1952

¿Por qué dejó usted el figurismo y ahora se expresa en formas abstractas?

Ellas corresponden a una exigencia en la evolución del artista. Frente al momento histórico en que vivimos, lo más próximo es la expresión de la realidad en ideas y formas abstractas. Y, en mí, son una verdadera necesidad interior.

María Teresa Alamos, revista "Mundos al Día", 09/1963

Declaraciones luego de obtener en 1965 el Gran Premio Internacional de la Bienal de Sao Paulo con su obra *Torres del Silencio*.

¡Me siento tan emocionada con este triunfo! Por el eco que ha tenido en Chile y todos han comprendido que ha sido para mi país. He podido constatar que ahora hay madurez artística entre nosotros. He triunfado en mi ambiente, en mi tierra y fuera de ella, y espero que nunca más se repitan los casos de Gabriela Mistral y Claudio Arrau, que fueron reconocidos afuera y llegaron como triunfadores a Chile.

Creo que los viajes a la Isla de Pascua —la considero el Machu-Picchu chileno—, a las regiones andinas del Perú y Bolivia, me hicieron nacer de nuevo. Sentí que me tricé interiormente y se produjo algo tan fuerte y especial en mí, que estuve dos años sin hacer escultura, dedicada al grabado y al dibujo. Sentía que traicionaba esta expresión nuestra y fui buscando el lenguaje adecuado para expresar este nuevo camino, que para mí marca la segunda etapa de mi vida artística, que podría llamar abstracta. Quería expresar esa inmensidad que se siente frente a la naturaleza, lo chico y abismante que uno se siente ante la grandeza del desierto en el norte, lo

mágico del espacio y la expresión arquitectónica autóctona de América.

Hay una fuerza telúrica que mueve todo y así se llega a la creación de figuras de líneas melodiosas, armónicas y curvas, buscando el volumen en el espacio. Puede que ésta sea también una época de transición, por influencia europea de grandes maestros, como Julio A. Vásquez, Zadkin, Laurents, Etienne Martin —franceses los tres últimos— y Henry Moore, entre mi etapa anterior, que denomino de figuración, y la que sigo ahora, abstracta, con conjunción de líneas que se mueven y proyectan hacia el futuro.

Considero que un artista nunca llega a la cúspide, se acerca a ella, pero siempre hay algo que aprender para alcanzar la verdadera perfección. Tengo que seguir investigando esta nueva línea y transmitirla a la juventud.

Revista "Ercilla", 29/09/1965

¿Cómo crea, cuál es su manera de trabajar?

No puedo explicarlo ¡Es tan complejo el proceso de creación! Puedo vivir un año con una obra dentro sin poder darle forma... La inspiración puede nacer hasta de una sombra proyectada. La primera noche que estuve en Tokio me sentí fascinada. Caminaba por las calles pintando esos caracteres maravillosos de la escritura japonesa, cada uno era como una escultura para mí. Surge la idea, parece que uno ve la obra terminada. Mi forma de trabajar depende del material. Cuando es piedra, hago una maqueta en greda o yeso.

Revista "Vea", 07/01/1971



Inauguración de la obra Pachamama en el Parque de las Esculturas

¿Está de acuerdo en que desaparezcan las bienales y todo lo que, según muchos artistas de hoy, prostituye el arte?

Si las bienales se acabaron es porque el arte va a tener otro sentido. Yo creo que todos los valores establecidos en el mundo tendrán que ser revisados y que los artistas siempre en la vanguardia de los sentimientos y las ideas, tienen que ser líderes de la nueva visión, o mejor dicho, de la nueva posición de la sociedad... Posición, esa es la palabra...

Nena Ossa, revista "PEC", 08/01/1971

Del arte abstracto, ¿qué podría decirnos?

La mayor parte de mi obra válida la he hecho en la expresión del arte abstracto, que es una manera de expresar lo íntimo sin exigirse una imitación del modelo, del objeto. Este arte encierra la idea positiva de construir y crear con equilibrio pensando en volúmenes y espacios. Durante sesenta años esta corriente ha sido la dominante.

¿Le parece que el público es capaz de comprender el arte actual?

La obra de arte lograda encierra en sí un carácter de anticipación, es decir, su contenido sobrepasa a menudo al público contemporáneo. Por eso es frecuente ver el arte discutido o rechazado por su propia generación; pero un artista que realiza su obra respondiendo al llamado interior que lo obliga a exteriorizar esta visión, no tiene mucha inquietud por las reacciones que provoca en el público.

María Teresa Serrano, revista "Qué Pasa", 20/05/1976

¿Siempre se inspiró en el folcklore y la naturaleza latinoamericana?

No, mis comienzos fueron muy marcados por la influencia europea, sobre todo francesa e inglesa, ya que fui también alumna de Henry Moore. En uno de mis viajes a Chile, la pampa chilena fue el origen del cambio de inspiración. Ahí me di cuenta de que no podía ser otra que la que emanaba de la tierra y folcklore de nuestro continente.

¿Cuáles son las etapas para concebir una obra?

Yo comienzo con un dibujo o con una pequeña maqueta, ya sea en greda, en yeso o en plumavit; luego, hago una segunda maqueta, que va a servir de base al monumento —en general lo hago de un metro—, la que traslado a la cantera para ejecutar los patrones, haciendo cortar por obreros las piedras del tamaño que necesito. Una vez que logro las dimensiones y formas exactas, comienzo a intervenir, ya con gente más especializada.

¿Qué piensa del arte en general en Chile?

Creo que la gente es superdotada, yo siempre he tenido esa impresión, pero lo que le falta al chileno es el tesón. Se conforman con poco o se aburren. Miguel Angel decía: "El genio es noventa por ciento de sudor y diez por ciento de talento". Cada día hay que reelegir el camino, porque cada día hay una nueva tentación.

¿Cuál es el consejo que daría a quienes quieren iniciarse en la escultura?

Hay que dedicarle la vida. Un artista que no ha vivido no tiene mucho

que decir. Un artista tiene que sufrir mucho, tiene que gozar mucho, tiene que tener toda clase de puentes, de alimento, de nutrición, para poder expresar cosas. Uno debe de exigirse más a sí mismo que lo que se le exige a los otros.

Arturo Tagle, desde París para revista "Cosas", 04/09/1978

¿En qué forma se manifiesta en su caso la necesidad creadora?

La necesidad de crear es innata. Está latente. El artista que la lleva en sí la ignora hasta el instante en que un hecho fortuito, insignificante, se la revela. Se podría hablar casi de una iluminación. Una palabra, una reflexión, el encuentro con una persona o una obra de arte, prenden la chispa inicial.

¿Cuáles considera que son las etapas más importantes dentro de la evolución de su obra y cómo ve su presente?

Todas son importantes. Sin la etapa de formación en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y mi experiencia de juventud dentro de sus muros, no habría sabido asimilar lo que Europa me dio de su arte y de su cultura. Naturalmente que el creador, en su afán de superación, abriga siempre la esperanza de que su última etapa encierre un contenido superior. Y, aún más, siente que la obra no realizada todavía será su obra maestra. Por eso, el artista, más que nadie, vive el drama de lo efímero de la existencia. *"Ars longa, vita brevis"*, el arte es largo y la vida breve. En cuanto al presente de mi obra, ella no es más que la continuación de mi etapa inicial. En mi ya largo camino de búsquedas plásticas he tenido sólo un anhelo: llegar a expresar, a redescubrir el contenido inexplorado y maravilloso de lo que poseemos en Latinoamérica.

Sonia Quintana, diario "El Mercurio", 05/1981

¿En qué forma le parece que la escultura debe ser abordada como un elemento enriquecedor del entorno urbano? ¿Cómo ha sido su experiencia personal en este sentido?

La escultura ha estado desde siempre en contacto con la sociedad. Es la más social de las artes. Yo la veo como un arte de exterior que vive la vida de su tiempo y que preguntará a ese tiempo qué hizo de esa vida. Es por eso que es muy grave ornamentar una ciudad con obras que no sean de calidad. En Francia la consideran actualmente como integrada a la arqui-



tectura. En construcciones fiscales, por ejemplo, en que se usan elementos prefabricados por razón de costo, la escultura es utilizada como elemento enriquecedor de ese entorno urbano. O sea, al hacer una población modesta, se da al escultor la gran responsabilidad de dignificar ese ambiente.

Se afirma que la obra de arte, aunque en su proceso de gestación no tenga en mente a su destinatario, sólo cierra su circuito cuando se produce el encuentro con el público. ¿Qué importancia le asigna usted a la reacción de la gente ante su obra?

Si bien es cierto que es estimulante escuchar voces fraternales que lo afirmen en su ruta, un artista no debe trabajar buscando el halago del público. El proceso de creación es tan íntimo, profundo y misterioso que responde a una necesidad interior y mientras más autenticidad haya en él y menores sean las concesiones, el resultado de la obra será mejor.

A menudo la gente se pregunta qué significa una obra. ¿Le resulta posible a usted explicar sus esculturas?

Cuando la gente pregunta eso se le podría responder con una broma diciendo que el manzano da sus manzanas y no explica por qué las da. Creo que es mejor que una persona al mirar ponga en funcionamiento toda su capacidad creativa y encuentre su propia interpretación a la obra.

Sonia Quintana, diario "El Mercurio", 08/07/1984

Y en cuanto a su obra para nuestro Parque de las Esculturas de Providencia, ¿cómo ha sido la gestación?

Le voy a decir la verdad. Titubeé mucho en el tema. Incluso he trabajado con diferentes maquetas. Actualmente hay una tendencia en el mundo del arte, que uno sin saberlo se empieza a contagiar. El arte abstracto está cediendo su lugar en Europa a lo figurativo. La primera maqueta eran varios personajes, abstractos, y se llamaba *Cantata a la cordillera de los Andes*, y esa le encantó a la alcaldesa. Después pensé que eran demasiados personajes e hice otra composición abstracta de la cordillera misma de donde surgía todo lo que era vegetación. Era un juego que gustó a los arquitectos. Pero después, recapacitando y volviendo a pensar que esto iba a quedar en mi patria y que yo he sido la portadora de esta cosa americana en Europa, porque toda mi obra está saturada de lo americano, me dije: "Cómo en Chile no le voy a dar un poco más de intención a este empuje americano que yo tengo". Y entonces hice un personaje mítico, que es la tierra ma-

dre, la germinación, el espíritu de todo lo que nace y, desde luego, de la cordillera, que ella tiene y ofrece en sus manos. Y encuentro que está muy bien que sea esta fuerza de la tierra la que inicie, porque después vendrán los jóvenes detrás de mí y pondrán otras cosas. Esto es como el asiento, lo inicial, de germinación. Ya se anuncia lo que va a venir.

Consuelo Larraín Arroyo, diario "El Mercurio", 25/05/1986

¿En qué medida considera que su dedicación y fidelidad al oficio le han dado una compensación interior proporcional a la cuantía de su esfuerzo?

El impulso creador cuando es auténtico no tiene medida ni busca compensaciones. El artista se expresa, trabaja muchas veces arriesgando su salud o su solvencia económica, sólo porque para él expresarse es una necesidad interior imperiosa, imposible de acallar. Personalmente creo que además de mi fervor por el arte, he sido agraciada por aquello que podría llamarse azar, suerte, destino. Es así como en mi ya larga carrera artística, he recibido muchos valiosos estímulos. Considero que un estímulo más ha sido mi incorporación a la Academia de Bellas Artes, honor que constituyó para mí una muy grata sorpresa y que he recibido con emoción y alegría.

Sonia Quintana, diario "El Mercurio", 24/08/1986



Hábleme de la *Pachamama*.

Desde luego usted tiene que fijarse en los aderezos cervicales de su cabeza; y en sus trenzas indígenas. El espacio que corresponde al cuello está abierto, está libre, iluminado, como mostrando un doble horizonte. Y tiene muchos hoyos, que describen simbólicamente los poderes que se le atribuían. Ella es fuerte, tiene pechos nutrientes poderosos y en su vientre está la cordillera, nacida y naciendo. Yo quise convertir sus

manos también en montañas y me quedaron muy bien. Así veo a la Madre Tierra, un tema anclado en la raíz misma de nuestra América. Con mucha frecuencia, en mi creación me dejo encantar por la poesía que encarnan los mitos y leyendas de nuestra tradición. Mi obra *El Caleuche*, tallado en una piedra de Bourgogne de cuatro metros de altura, se erige en un puerto francés frente al Atlántico; *La Puerta del Sol* y el *Aku Aku* están en museos de Francia; La Machi, en una importante colección de Nueva York; *El Toqui*, en madera policromada, fue adquirido por un importante museo de Washington; el *Andes* está en el Quirinal de Roma, etcétera.

Diario "Las Ultimas Noticias", 22/12/1986

¿Se puede hablar en algún sentido del panteísmo de Marta Colvin? Porque usted es una adoradora de la naturaleza...

Sí, en muchos sentidos puede decirse que soy panteísta, sobre todo en lo referente a mi arte. Pero hay que aclarar que en la acepción estricta del término —que es una acepción religiosa— la cosa no calza tanto, ya que soy de religión católica y mi entendimiento con Dios pasa por la persona de Jesucristo, sin quedarse en una apreciación idólatra de la naturaleza. De lo que no cabe duda es que, en el arte, uno está más cerca de Dios que en ninguna otra actividad, en especial cuando se trabaja con elementos naturales y no con elementos químicos. Es decir, yo prefiero la madera y la piedra y no uso, por ejemplo, el fierro o el cobre, no sé si me explico.

¿Y cómo identificaría su estilo?

Mira, yo diría que soy abstracta, pero nunca abstracta "abstracta"; siempre hay en mí una reminiscencia figurativa. Siempre. Eso, y ese apego que siento —y que creo expresar— por mis raíces americanas.

Ana María Larraín, revista "Carola" 18/05/1987

¿Qué valor le otorga a su escultura y qué tiempo le dedica ahora?

La escultura es mi vida, mi vida completa. Y se lo pruebo. Ahora que casi no estoy en condiciones físicas para seguir trabajando, igual le sigo dedicando el pedacito de vida que me queda a mi trabajo. Recién he terminado una escultura en Chile para el Congreso, de seis metros. Es lo último que he hecho y estoy muy contenta.

E.G., diario "El Mercurio", 30/04/1993

¿Y cuál es la idea de esa obra?

Esa escultura se llama *Las Torres del Silencio*, y lo que expresa es la idea de la importancia que tiene el silencio antes que los legisladores entren al Congreso, del silencio necesario para que piensen en lo que van a decir y hacer; es, además, una escultura que habla de la importancia misma del legislador.

Richard Vera, diario "La Época", 23/07/1993

...entró la escultura y me pidió que viviera un poco más.

Poco antes de morir, en su último cumpleaños, junto a Felix Maruenda, Ximena Rodríguez y Marcela Correa, nos contó lo siguiente: "Hace poco estaba sola en mi taller de París trabajando, me dio un ataque, perdí el conocimiento, y en un momento estaba tendida en el suelo de baldosas del taller. No podía mover ni siquiera los ojos, en esa oscuridad, sin ninguna sensibilidad, hice la decisión: sigo o no sigo. Vivo o no vivo. Mi espíritu se retiró y sentí en forma objetiva balanceándose en mí la vida con la muerte, en completa paz. A esa balanza entró la escultura, y me pidió que viviera un poco más. Comencé a sentir una mano al principio, un brazo, medio cuerpo, me arrastré al teléfono, y aquí me tienen, aquí estoy con ustedes de vuelta en Chile. No sé si solamente para contarles el cuento, o por que todos los días tomo un taxi hasta mi cantera de Colina".

Texto del escultor Francisco Gazitúa
publicado en "Escultura Contemporánea", Editorial Artespacio, 2005.



Nombre de la obra: "Erupción"
Autor: Sergio Castillo, Premio Nacional de Arte 1997.
Materiales: Tubos de fierro pintados y puntas de acero inoxidable.
Dimensiones: 6.00 x 9.00 x 1.70 m.
Fecha emplazamiento: Enero de 1998
Auspiciador: Banco Edwards
Significado: Es un estallido de fuego que representa la actividad volcánica del país y su naturaleza telúrica e imprevisible.

Sergio Castillo Mandiola

(Santiago, 13 de mayo de 1925)



Realizó estudios de arquitectura en la Universidad Católica, carrera que abandonó para seguir su vocación artística. En 1948 viajó a Europa para estudiar en la Ecole de Beaux Arts y Academia Julian, París, Francia. En 1954 regresó a Chile e ingresó a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Fue discípulo de Julio Antonio Vásquez y Marta Colvin. Pertenece a la generación del 50. En 1967 comienza su labor docente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, que le permitió en 1968 obtener la Beca Fullbright como Profesor Visitante de la Berkeley University en California, Estados Unidos. En 1985 asumió como Profesor de Escultura en Metal de la Universidad de Boston. Es reconocido internacionalmente y ha obtenido altas distinciones y premios a lo largo de su trayectoria. En 1995 fue nombrado Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. Y se le confirió en 1997 el Premio Nacional de Arte.

"Poesía dura, material. Libertad de poder haber vivido haciendo lo que más me ha gustado en la vida. Si volviera a nacer, sería nuevamente escultor. La escultura es para mí la vida misma."

¿Podría describir su obra emplazada en el Parque?

Desde el punto de vista formal, se puede decir que es un dibujo en el espacio, hecho como para verlo contra el cielo y contrastarlo con el verde del paisaje, porque es muy transparente. Se llama *Erupción* porque tiene algo volcánico.

¿Hizo bocetos previos?

Sí. Hice una escultura a escala menor en España, donde radicaba, y la mandé a Chile para ser aprobada. Cuando me enfrento a un formato grande parto con una pequeña de 30 o 40 centímetros. Pero como la de este Parque mediría 8 metros de alto realicé una intermedia a escala mayor. Cuando uno agranda una escultura tiene que preocuparse de problemas de temblores, de viento, de resistencia; además, cambia mucho la visión desde una pequeña a una grande. No se puede hacer a escala, pues las proporciones cambian por la perspectiva.

La escultura para el Parque fue hecha en España por piezas. Es una combinación de fierro y tubos huecos de acero pintados de rojo, tapados en los extremos también con acero inoxidable pulido al espejo para que reflejen la luz.

¿Qué simboliza?

Es muy difícil para mí saber qué simboliza. Eso hay que dejarlo a la mirada del espectador. Sin embargo, tiene muchas lecturas. Podría ser una erupción de un volcán, o tensión, o liberación, entre otras.

¿La obra la ejecutó para el Parque?

Sí. Viajé a ver el lugar y luego la realicé en España, como ya lo he señalado anteriormente.

¿Le cambiaría el nombre?

No.

¿Cuánto se demoró en ejecutarla?

Poco. En concebirla menos de una semana. En hacer las piezas en España, trasladarlas a Chile y armarla, algunos meses.

¿Ha cambiado su visión de esa época inspiradora de su obra?

Uno va siempre cambiando, pues la vida para mí nunca ha sido plana, siempre han sido altos y bajos, partes buenas y partes malas. Me cuesta mucho hacer algo, o repetir algo, que he hecho anteriormente. Entonces, la visión de las esculturas es del momento en que estoy viviendo.

El contexto o lugar donde es emplazada una de sus obras ¿tiene significación para usted?

Sí. El contexto es muy importante. Por eso en el caso de esta escultura busqué en España un lugar que tuviera un fondo verde. Quería establecer cómo se vería la obra en ese contexto. Sobre todo el tamaño. Para evitar



que fuese demasiado grande o muy pequeña. Este es uno de los aspectos más fundamentales. A veces algunas esculturas no se adecuan al espacio. Afortunadamente, la iniciativa del Parque de las Esculturas contó con Germán Domínguez, entonces vicepresidente de la Corporación Cultural de Providencia. El dirigió y materializó la iniciativa de manera muy acertada. En ese momento eligió a los escultores que le parecían los mejores. No hubo política de por medio, sino una selección de buenos artistas. Y eso creo ha sido una gran cosa. Por eso este Parque ha sido un modelo.

¿Influye el espacio en la ejecución de su obra?

Es lo más importante. La obra debe estar de acuerdo con su espacio. La desgracia de los escultores son algunos arquitectos. Generalmente

cuando en un edificio les queda alguna parte fea recurren a la escultura. Entonces nosotros debemos adaptarnos a un espacio que a veces no sirve para una obra. Es esencial trabajar en conjunto y que el escultor seleccione el lugar. Por ejemplo, mis esculturas realizadas en Boston las hice siempre de acuerdo con los constructores. Se comenzaba el edificio y yo con los planos empezaba a trabajar en la escultura.

¿Por qué escogió la combinación de fierro y acero?

Mi primera idea fue hacerla completamente en acero inoxidable para evitar el cambio de color. Sin embargo, el presupuesto disponible era muy bajo. No alcanzaba para gran cosa. Por eso use el fierro corriente, de mucho menor costo. Después me gustó la idea de pintarla roja, para complementarla con el verde del paisaje y que la escultura se viera desde el otro lado del río. Esta escultura es para mirarla desde lejos y la mejor visión la tienen las personas que pasan en auto por la costanera. Cuando la estaba armando usé una bicicleta. En ella iba desde donde la estaba emplazando hasta la costanera. Así podía ver su desarrollo. Esta obra es como un flash para quien va en movimiento. No es para mirarla de cerca.

En los días en que se me pidió la obra para el Parque estaba muy atareado en España, donde tenía mi taller principal. Y en Boston realizaba otra escultura. Sólo vine a Chile, como lo he comentado, a ver el lugar de emplazamiento y regresé. Por tanto, use un material fácilmente transportable. Si la hubiese hecho en Chile, a lo mejor podría haber realizado otra cosa. Influye mucho el lugar donde uno trabaja. Por ejemplo, en España hice muy pocas cosas en fierro. Generalmente trabajaba en bronce, no cómo tradicionalmente se hace, sino usando soldadura y forja. En Boston, en cambio, la mayoría de mis cosas las hice en acero inoxidable. Ahora que estoy en Chile, he vuelto al humilde fierro, que es mi primer amor. Como en el tango, siempre se vuelve al primer amor.

¿Algún comentario sobre el Parque y las obras allí expuestas?

Está muy bien hecho. El grupo de esculturas de Assler es muy hermoso. También podría destacar la obra de Raúl Valdivieso y la de Marta Colvin, porque tiene un sentido respecto de ella misma. Cuando la conocí nos hicimos buenos amigos. La veía como una mamá. Tenía alumnos a quienes trataba como una madre. Ella siempre tuvo un gran sentido de la maternidad. Y su obra *Pachamama* la refleja a ella. Creo que es un acierto.

Por otra parte, hay una escultura que pudo ser muy interesante. Pero

creo no la supieron ejecutar. Es la de Carlos Ortúzar. El alcanzó a vivir sólo hasta la etapa de los bocetos. Entonces se proyectó ejecutarla *postmorten*. Incluso me ofrecí para ayudar en su realización y lograr que se moviera con el viento, como era la idea original. Pero no supieron interpretarlo. (Durante la restauración de las obras en 2007 la obra adquirió movimiento. N de los A.)

¿Qué importancia tiene para usted que su obra esté emplazada en el Parque de las Esculturas?

Mucha. Creo que muestra una época de Chile. Todo lo que hay ahí es diferente. Porque el artista chileno tiene mucha personalidad y cada uno se expresa tal como es.

Ojalá no saturen el Parque. La escultura necesita espacio para respirar. Por ejemplo, Filadelfia esta llena de esculturas, pero es algo terrible. Todo se ve feo. Porque las obras muy buenas se pierden entre las malas.

En Holanda a los artistas se les subsidiaba y ellos pagaban con arte. Así llenaron Rótterdam de porquerías escultóricas y ahora no saben qué hacer con ellas. Hace un tiempo, luego de morir un escultor que yo conocí, muy simpático pero muy mal artista, a su viuda le llegó una carta informándole que si no retiraba una obra de su difundo esposo la tirarían al mar.

¿Cómo definiría el material que trabaja?

El hierro es el que más me gusta. Es el humilde fierro con tanta historia. Ha sido máquina, ha sido tantas cosas. Incluso se puede pensar como un material terrible de guerra, de matanzas, de cárcel, de todo. Y reflexionar, por ejemplo, que en la Edad Media quienes trabajaban este metal no podían hacerlo en las ciudades. Debían vivir fuera, porque el olor a azufre emanado de las herrerías inducía a pensar en la existencia de pactos con el diablo.

¿De qué manera obtiene el material para sus esculturas?

Lo encuentro botado. Lo consigo. Me lo regalan. A veces compro algunas planchas. El material de una escultura mía emplazada en una empresa telefónica me lo regalaron en Lota. Eran piezas metálicas, soportes de la estructura de los túneles en las minas de carbón. Fueron destinadas a una obra para esa ciudad, no realizada por problemas administrativos entre quienes me convocaron. Como ya me lo habían dado me dijeron: "Uselo usted libremente".

Cuando hice una escultura para el Mineral El Teniente también me dieron un montón de fierro. Tengo unos 40.000 kilos en mi taller.

Neruda, refiriéndose a lo que hago, dijo una vez: "Usa la máquina moribunda y le da nueva vida". Y es realmente así. Me gusta que el mismo hierro haya tenido otra vida. En una exposición que hice en Estados Unidos, un visitante escribió una frase donde decía que yo era una persona que sacaba las cosas del basurero y las volvía al salón.

¿Hay semejanzas o diferencias entre su obra en el Parque y otras obras suyas?

No hay semejanzas entre ellas, pero sí tienen el sello de mi personalidad. Cualquier obra mía, aunque no sea figurativa, porque he hecho retratos y cristos, por ejemplo, siempre tienen semejanzas. El escultor es como un poeta que en su obra deja su huella y es posible identificarlo.

¿Cómo se definiría usted artísticamente?

No pertenezco a ninguna escuela definida; creo que represento a mi época, soy intuitivo-racional, las obras las realizo espontáneamente. Admiro a muchos escultores, pero no tengo influencia de ninguno de ellos, creo que el artista debe reflejar su propia personalidad y no dejarse influir por los demás, eso lo hace original. Uno puede cambiar la forma, pero no la esencia. Uno tiene algo en su interior y hace arte porque lo tiene que hacer y se ahoga si no lo hace.

¿Podría definir la esencia de su obra?

En el fondo, toda escultura mía es parte de mi vida interior, de mi entorno, de lo que me está pasando en mi circunstancia física, mental y cotidiana. Es como mi propia biografía de vida.

¿Qué otro concepto se caracteriza en su producción artística?

Depende en la época en que la hice; hay partes eróticas, partes políticas, alegres y tristes… Hubo un momento en que vivía en tres continentes diferentes al mismo tiempo (España, Boston y Santiago); por lo tanto, lo que más hacía era andar en avión, volar de una parte a otra; por ello tuve influencia de vuelo, de espacialidad, de movimiento y de equilibrio. Además, me gusta romper el equilibrio, corriendo el centro de gravedad, lo que le da a mis obras dinamismo, sensación de vuelo, de correr, de volar.

¿Pero en la generalidad?

Cuando hago una obra nunca pienso. Sólo surge. Incluso hay una relación muy fuerte cuando hago una escultura muy rápido: me resulta muy bien. Y no es por lo rápido, sino porque está todo como corresponde. En ocasiones he tenido que hacer seis u ocho veces una obra

para quedar conforme. Ahí advierto que algo fallaba.

La obra mía es al revés. Lo que hago más rápido es lo que sale mejor. Cuando tengo que hacer muchas correcciones, es porque algo no andaba bien, empleo mayor tiempo y los resultados no son tan satisfactorios.

¿Cómo definiría, en general, su obra?

Espontánea. No tengo mucho de ninguna escuela. Y me he dado cuenta, no tan solo en Chile, sino también en otros países, incluso en exposiciones en conjunto, que mis esculturas no tienen nada que ver con las que están al lado.

Mi obra me refleja como persona. Me hago a mí mismo. Con todas mis esculturas se podría escribir mi vida. Son como una autobiografía. Está todo lo que he ido sintiendo en la vida.

¿De qué forma desarrolló su vocación escultórica?

No fui de aquellos que ingresó a los 18 años a estudiar una carrera. Trabajé en el campo y primero viví mucho. Empecé a hacer escultura a los 27 años en Pomaire. Allí me pasaban greda y la modelaba. La escultura era para mí una entretención. Luego me fui a la Escuela de Bellas Artes como alumno libre. Pensé que me enseñarían a hacer escultura. Pero nadie le enseña nada a nadie. Me da risa cuando escriben en los currículo "fui alumno del maestro no sé cuanto". Y yo dije: "El arte no se pega". Si la persona no es artista no lo es. Y si insiste va a ser simple copiador y mediocre.

No tuve ningún título por ser un alumno libre un año y medio. Después me fui a Europa. En París me designaron profesor de la Academia del Fuego. Yo había aprendido a soldar por mi cuenta. Y recordaba cómo en Bellas Artes se me habían lanzado todos encima. Los profesores me decían: "¡Qué vas a lograr si el metal es tan frío!". Bueno, en Europa fui profesor. Y enseñaba a soldar porque necesitaba un taller. Cuando volví a Chile me nombraron profesor en la Escuela de Bellas Artes. Nunca di un examen. Luego me invitaron a la Universidad de Berkeley, California. Y más tarde estuve en Boston 10 años dando clases. Ahí me aburría porque soy inquieto y no me agrada tener obligaciones. En realidad, fui profesor porque tenía gastos y necesitaba mucho dinero para mantener a mi familia. Pero, al final, me di cuenta, que nadie puede enseñar arte, porque el artista nace y no se hace.

Creo que nací escultor y no me daba cuenta. Cuando vivía en el campo me entretenía trabajando en la herrería, haciendo espadas y figuras.

¿Cómo concibe una obra?

No lo sé. En mi taller tengo cerros de fierro y otros metales y, particularmente los sábados y domingo, cuando estoy solo, sin ayudantes, sin nadie, lo único que hago es pasearme por entre esos materiales hasta que uno de ellos me empieza a conversar, me empieza a decir algo, comienzo un diálogo con el material. Cuando estaba fuera de Chile, mis esculturas siempre estaban paradas en un punto, estaban listas para partir. Cuando volví a Chile, mi escultura se ha hecho más pegada a la tierra y mucho más difícil de mover o sacarla de donde se encuentra. Están establecidas. Uno vuelve a su casa para quedarse.

Pero ¿de qué manera nace la idea de una obra?

A veces pasan muchos años y después me doy cuenta por qué hice una u otra escultura. Creo que el arte es algo muy espontáneo. Si se estudia mucho lo que se va a hacer y se confeccionan muchos dibujos y bocetos se puede llegar a cambiar completamente la idea original pensada en un momento. Hago bocetos sólo para ver el tamaño planificado de la obra. Es algo simple. A mí me salen bien las cosas sin estudiarlas mucho. Establezco como un dialogo con el metal. En el fondo, el metal me dice qué hacer y se convierte en mi maestro.

¿Qué es para usted la escultura?

Poesía dura, material. Libertad de poder haber vivido haciendo lo que más me ha gustado en la vida. Si volviera a nacer, sería nuevamente escultor. La escultura es para mí la vida misma.

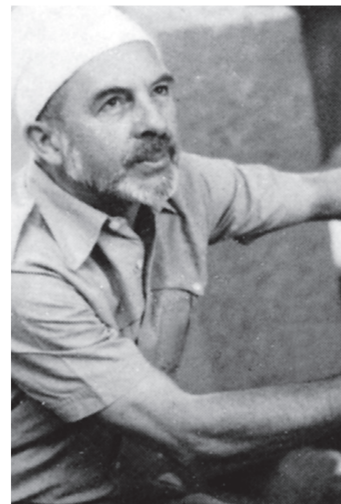


Nombre de la obra: "Puerta de agua"
Autor: Raúl Valdivieso
Material: Piedra rosada cantera de Colina.
Dimensiones: 2.06 x 2,25 x 0,36 m.
Fecha emplazamiento: Mayo de 1988
Auspiciador: Banco BICE
Significado: Pelvis femenina que representa la puerta a la vida. Atrás, los dibujos son ondas de agua convertidas en ritmos que juegan con la luz y la sombra. Delante, un cuerpo de mujer surge sobre las ondas.



Raúl Valdivieso Rodríguez

(Santiago, 9 de septiembre de 1931 – Santiago, 18 de mayo de 1993)



Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile; discípulo de los escultores Julio Antonio Vásquez y Lily Garafulic. Pertenece a la generación del '50. En 1958 viajó a Europa y permaneció algunos años en París; posteriormente se trasladó a España, donde se radicó y desarrolló gran parte de su quehacer escultórico. En sus obras utilizó materiales tradicionales como bronce fundido y distinta variedad de piedras: mármol de Carrara, basalto, diorita gris y piedra caliza rosada. En su temática se aprecian torsos femeninos y masculinos y formas fundamentales de la naturaleza, obras que se relacionan a ideas de germinación y reproducción humana.

"El pensamiento cristiano dice que cuando el hombre muere el alma se libera. Yo creo que en el arte pasa algo parecido: cuando el artista desaparece, su obra se independiza, y si es válida, lo revive."

¿Cómo nace la obra de arte?

Creo que la obra de arte se va gestando lentamente en el interior del artista. Se forma un hábito inconsciente de pensar y reaccionar ante ciertas imágenes y sensaciones, que se van puliendo y formando, hasta que empieza a crearse un diálogo interior entre la sensibilidad del autor y la materia de su obra.

¿Pero no trabaja la escultura solo?

Procuro, para la realización de la obra, que sea un artesano especializado el que ejecute la pieza.

Luz María Williamson, revista "Paula", 06/1976

¿Hasta qué punto influye el medio ambiente en una persona que trabaja con la materia?

Enormemente, porque de la naturaleza uno extrae los materiales. El medio influye tanto que cuando he trabajado en África, mis obras han salido un poco africanas, como es probable que en las que he hecho en Chile se advierta la influencia después.

Sonia Quintana, diario "La Tercera", 25/10/1976

¿Por qué no nos cuenta cómo se produjo ese encuentro con el arte, que marcó un hito trascendente en su vida?

Fue al salir del colegio. Estaba hecho un nudo ciego, dudando de cuanto me rodeaba y dispuesto a revisarlo todo. De pronto descubrí el arte, que se me abrió como una gran puerta, que me posibilitaba adentrarme en los misterios existenciales del hombre. Tenía que encontrar mi felicidad y sentí que ese era el camino.

¿Qué diría de su obra?

Que no tiene ninguna característica social ni nada más que se le parezca. Está por encima de eso. Respeto a los que tienen inquietudes de reflejar los problemas de su época; yo, en cambio, prefiero reflejar problemas que son eternos. Busco la expresión de lo perenne, aquello que refleja valores trascendentes. No racionalizo nada de lo que hago; es preciso hacerlo espontáneamente, con toda la fuerza y la tensión que lleva dentro la producción de una obra. Sin ideas preconcebidas.

¿Y cómo fue su experiencia con la droga?

Me interesó conocerla, y la probé. Es un remezón fuerte, que lo saca a

uno de la realidad habitual y lo coloca en un estado de hipersensibilidad. No creo que la droga lleve a un conocimiento excepcional; en cambio, a veces, puede llevarte a conocer la locura. La droga empuja a la esquizofrenia, a la paranoia. La primera vez lo pase fatal. Después fue bastante extraordinario, porque me colocó en una situación muy especial, que me hizo ver cosas muy bellas. La considero, sí, una experiencia superada, y no la aconsejaría a nadie que pasara por ella. Aun cuando también produce elevación mística.

Volviendo a su oficio, ¿qué les responde a quienes se preguntan "y para qué sirve la escultura"?

Hay una frase de Plotinio, que pienso colocar en el catálogo de mi próxima exposición y que sería como una justificación filosófica y amorosa a esas dudas: "El bien de la Materia es la Forma. Si la Materia pudiese sentir, amaría la Forma".

¿Qué idea tiene de sí mismo?

Creo que soy una persona que se propone dominar su imaginación. No reprimirla, pero sí dominarla, como se domina el instinto. Repito mis obras las veces que sea necesario. Las termino. Soy duro conmigo mismo. Me impongo una disciplina férrea en mi trabajo. Creo que logro el control último de las situaciones. Tengo un cierto sentido del humor que nace de la comprobación del absurdo. Me río casi por escepticismo. Creo en la persistencia del espíritu, y de lo que sí estoy profundamente convencido es de que hay un imponderable que anima al mundo y que está más allá de nuestra propia comprensión. Y tenemos el deber de buscarlo. El ser humano, repito, necesita cambios profundos, y la mente humana es capaz de todo. Pero estos cambios, que implican esa renovación de la cual hemos hablado, no pueden darse mientras los hombres sigan persiguiendo valores intrascendentes, perecederos, que no conducen a la plenitud. La salvación del ser humano está en la entrega total a valores imperecederos, inalterables.

Rosario Guzmán E., revista "Qué Pasa", 18/11/1976

¿Intenta usted transmitir una idea a través de sus esculturas, algo específico, un mensaje?

Yo creo que siempre hay un mensaje, la necesidad de comunicación ya es un mensaje, el actuar es un mensaje, el moverse, el mover las manos,

pero yo no trato de imponer nada. Yo no creo que un intelectual piense que se deban imponer las ideas, por muy seguro que esté de ellas; sería como contrario a la libertad, serían medidas coercitivas. Imponer lo que yo siento sería una ridiculez, lo lógico es mostrarlo y dejar que cada uno piense lo que quiera, eso incluso me divierte. Si hago una escultura que yo considero mística o religiosa y alguien la ve como pornográfica... ¡fenomenal...!



Yo, como artista, como escultor, soy lo que se va a pensar de mí en el futuro.

Mónica Oportot, revista "Bravo", 10/1978

¿Qué es para usted la creación artística?

Pienso que la creación artística es el resultado de una necesidad. El artista no debe distinguir o separar función y creación, como no se puede separar el fondo de la forma. La búsqueda de formas nuevas, si es capricho estético o moda, no interesa. La novedad, el cambio, deben estar siempre en función de un contenido del cual son inseparables y responder a una necesidad de comunicación. Una obra de arte no "representa", sino que es una cosa; una especie de talismán que por la vista y el tacto puede influir en nosotros. Lo que representa hoy el arte es el poder que ha tenido siempre: un conocimiento. La realidad del arte no es histórica, sino mágica.

El hombre es la culminación de los seres creados del universo. No debe venderse a nadie ni a nada.

Ser artista no es sino desarrollar todas las potencialidades creativas que tiene cada individuo en la búsqueda de la autorrealización. Lo importante no es quedarse en el camino, ya que es más dificil vivir parcialmente que desenvolver nuestras potencialidades.

A todo artista que demuestre una verdadera vocación hay que dejarlo en paz, por la sencilla razón que desde que asume su decisión tiene su pro-

pia guerra consigo mismo y ha de manejarla hasta el final. ¡Tantas veces esa vocación ha buscado el límite de la locura.

Algunas veces sus preocupaciones coinciden con la de los hombres y tomará partido con sus partidos, y puede ser motivo de grandes obras: *Guernica*, *Canto General*, etc. Pero otras veces no. Todo artista debe tener la libertad de examinar todo aquello que los hombres imaginan, creen y sienten, sin excluir sus contradicciones, alucinaciones, vicios y locuras.

Es necesario respetar "su compromiso", porque en su guerra hallará la forma de su paz y, sobre todo, la forma de comunicarla a los demás.

El difícil compromiso del artista es liberarse de todos los compromisos; el premio de ese combate, la libertad.

Fernando Molina Alcalde, desde Nueva York, diario "El Mercurio" 27/06/1982

La naturaleza se vislumbra como una importante fuente motivadora de su obra. ¿Cómo siente su relación con ella?

Diría que la gran fuente de inspiración es la naturaleza, porque lo es todo. Según las informaciones que tenemos hoy de cómo nació el arte, se desprende que surgió como una ayuda mágica para comprender y dominar los misterios de la naturaleza y en ella se combinaban el arte, la ciencia y la religión. Aun en una sociedad altamente compleja como la nuestra, el arte no debe perder su carácter mágico y, afortunadamente, no lo ha hecho. Pienso que el mago por excelencia del siglo XX ha sido Picasso.



Hay críticos que han destacado como característica de su obra el erotismo. ¿Cuál es para usted la diferencia entre sensualidad y erotismo?

Nunca me he considerado un escultor erótico, aunque un crítico chileno, hace ya varios años, dijo que yo era pornográfico. Creo que hay en mi obra una parte importante de sensualidad, pero no de erotismo. Si eliminara esa sensualidad me parece que mi obra terminaría siendo árida y fría. Desde el momento en que se introduce la figura o parte del cuerpo

humano como lo hago en mis esculturas hay una respuesta inmediata del espectador, ya sea de atracción o rechazo, porque conlleva una carga sensual.

Sonia Quintana, diario "El Mercurio", 10/11/1985

Al verlo trabajar parece como si su relación con la materia, por dura que sea, se transformará siempre en un duelo satisfactorio. ¿Cómo describiría las gratitudes e ingratitudes que enfrenta en la faena de la escultura?

Me hago constantemente la siguiente pregunta: ¿Si yo no soy capaz de amar y gozar con mi propia obra, cómo podrán hacerlo los demás? Cuando se está realizando una escultura hay que conquistarla, poseerla, ser feliz. Luego se pueden buscar las confirmaciones externas, pero me parece difícil que se produzcan sin lo anterior. Creo que lo que interesa es estimular a alguien. El estimulo es lo contrario del aburrimiento y hay que buscar el máximo de estímulo en toda la vida. Es lo que ocurre ahora mismo que estamos hablando, por ejemplo. ¿No cree?

Sonia Quintana, diario "El Mercurio", 13/03/1988

¿Cómo llegó a emplear la piedra y el mármol?

En la escultura está más claro el matrimonio aristotélico entre materia y forma. No puede existir uno sin el otro. Cuando uno se imagina una escultura, inmediatamente tiene que decidir el material. En cierta medida, la materia condiciona la forma. Es que el escultor necesita el material que más se preste a la idea, imaginando el color, la textura, las partes más suaves y ásperas.

Maura Brescia, diario "La Época", 03/1988

¿Qué recomendaciones daría a los jóvenes escultores que comienzan? ¿Qué caminos seguir? ¿Cómo crear un estilo propio, algo que los identifique?

Creo sinceramente que no deben darse consejos a los jóvenes. Primero, porque no nos creen. Y segundo, porque equivocarse forma parte de la educación y de la etapa de crecimiento. Pienso que el estilo de un artista no se puede enseñar; no lo constituyen las ideas, por originales que sean, sino que nacen poco a poco, según la forma en que el artista desarrolle su oficio. Se puede enseñar, pero en el taller, no en la cátedra. Se aprende

trabajando junto al maestro, como en la Edad Media. Un artista logrará tener personalidad en el desarrollo de su trabajo. Es ahí donde nacerán sus logros.

Luz María de la Vega Prat, diario "El Mercurio", 09/04/1988

Se necesitan miles de golpes para que una escultura comience a aparecer. ¿Tiene alguna idea de cuántos ha requerido una de sus obras?

Hicimos una experiencia interesante. Pesamos durante unos cuantos días el promedio de material que sacábamos con las diferentes herramientas. En una escultura de mármol de Carrara —que tiene una dureza que fluctúa entre el 2,5 y el 3, en la escala de un máximo de 10 que posee el diamante—, calculamos lo siguiente: el bloque pesaba 538 kilos, y una vez terminada la escultura pesó 255 kilos. Hubo que desbastar 283 kilos.

Con el escafilador —que en Chile se llama sesto— se extraen, con 10 golpes, entre un kilo y medio y 350 gramos; con punteros gruesos y finos, con 10 golpes, se consiguen sacar aproximadamente 10 gramos; con las martelinas —que sirven para emparejar las superficies— se sacan entre 4 y 6 gramos. El trabajo más delicado, sin pulirlo, se consigue con las gradinas y cinceles que sirven para modelar. De ese modo se quitan entre 3 y 0,2 gramos con 10 golpes. En consecuencia, la calculadora dio un resultado aproximado de 3 millones 568 mil 430 martillazos.

María Carolina Abell Soffia, diario "El Mercurio", 24/03/1991

¿Usted aspira a realizar un arte perenne?

El pensamiento cristiano dice que cuando el hombre muere el alma se libera. Yo creo que en el arte pasa algo parecido: cuando el artista desaparece, su obra se independiza, y si es válida, lo revive.

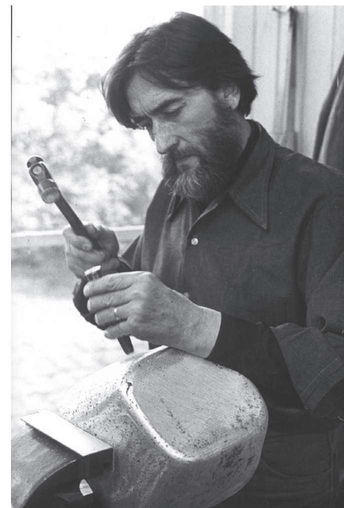


Nombre de la obra: "La pareja"
Autor: Juan Egenau
Material: Bronce fundido
Dimensiones: 1.18 x 0,52 x 0,36 m.
Fecha emplazamiento: Septiembre de 1988
Auspiciador: Banco Sudamericano
Significado: Representa la estrecha interacción ancestral entre el hombre y la mujer por la vida.



Juan Egenau Moore

(Santiago, 24 de febrero de 1927 - Santiago, 22 de abril de 1987)



En 1947 estudia arquitectura en la Pontificia Universidad Católica y abandona la carrera al año siguiente para dedicarse a la pintura. De 1949 a 1952 estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile donde tuvo como maestro a Pablo Burchard. Posteriormente trabajó el esmalte sobre metal, las artes de fundición y la escultura en metal. En 1959 viajó a Italia becado por la Universidad de Chile para estudiar orfebrería. En 1966 obtuvo la beca Fullbright para estudiar fundición artística en la Rhode Island School of Design, en los Estados Unidos, donde aprendió la técnica de la fundición del aluminio "a la tierra". De regreso a Chile se dedicó definitivamente a la escultura y docencia en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile.

"Repudio la filiación, todo lo que defina un hacer. No me identifico con ninguna escuela. Sé que hay artistas preocupados de la actualidad y de parecer modernos. Yo soy un cultor del personalismo y no me acomoda ninguna conducta plástica conocida."

¿Qué maestros influyeron en su proceso de aprendizaje?

En verdad, nunca traté de adquirir ejemplos para hacer mi obra, aunque esto es muy común en la época de alumno. En ese tiempo se usaba pintar "a lo Braque", "a lo Matisse", "a lo Van Gogh", pero yo escapé de esta línea. Entre los profesores no seguí a nadie, pero en términos de ejemplo como ser humano el que dejó en mí la huella más profunda fue don Pablo Burchard, por su autenticidad, honradez y fervor, que son valores que perduran.

Todo ser consciente se pregunta por qué y para qué hace una determinada tarea y en muchos casos por sobre las contrariedades, persiste en su intento. ¿Usted cómo sabe que su destino es la escultura?

Hay una forma de explicar ese fenómeno, que es común a todos los artistas y es la necesidad de comunicarse. Y existe también una necesidad aún más profunda que es justificarse. Creo que uno no está en el mundo por un juguetón acaso y hay quienes enfocan esta razón de existir hacia la religión. En alguna forma uno debe llenar esta vida con la mayor honestidad y si el mundo tiene un propósito, hay que ayudarle a conseguirlo. Mi manera de hacerlo es a través de mi obra y la siento como un grano en la montaña infinita del universo. Hacer arte es mucho más que llenar el espacio por horror al vacío: es tratar de equilibrar el mundo.

Los expertos extranjeros, tanto europeos como latinoamericanos, han elogiado su obra sin escatimar adjetivos. ¿Por qué cree que ella encuentra tal grado de receptividad entre ellos, en tanto en Chile se le otorga un reconocimiento más bien medido?

Bueno, esto es muy delicado, porque podría tomarse como una ofensa para la crítica o el público chileno, pero pienso que a lo mejor estoy representando algún valor universal que para el regionalismo nuestro no funciona.

Sonia Quintana, diario "El Mercurio", 06/11/1983

¿Cómo se gesta una obra? ¿Cómo se inspira usted?

Siempre trato de explicarlo como un nacimiento. Una génesis que es bastante obscura en un principio, bastante imprecisa. Yo no soy un artista que programe sus creaciones. No digo: "Voy a hacer tantas piezas con tal motivo en tantos días con tal orientación, basado en tal cosa". Eso no lo podría aceptar. Mi obra tiene un despertar vago que de a poco se va desa-

rrollando, tomando cuerpo. Y se va siendo real a través de imágenes que voy fijando con dibujos para tratar de aclarar alguna pista, alguna huella o indicación. Y cuando esto lo logro, ya no hay nada que me detenga.

Pero aparecerán momentos de cierta desorientación...

Indudable que hay confusión a veces, cuando se presentan muchas alternativas. Y entonces hay que parar para reconsiderar, recapacitar, reflexionar. Claro que hay momentos de crisis, donde buscas con desesperación y te frustras porque la definición no viene.

Y esta definición, ¿se busca en el papel, es decir en un boceto previo?

En todo. Se busca en el pensamiento, en el boceto, en la maqueta y en el trabajo mismo. Yo nunca llego a proyectar una pieza en forma conclusiva. Me explico: jamás veo la obra definida en sus últimos detalles. Estos se producen en el último accionar sobre la pieza misma. No es un prototipo fijo que yo tenga que cumplir al pie de la letra. ¡No! Eso me quitaría lo vital, lo emocional y lo sorpresivo que tiene la creación. Eso de retirarse, de ir hacia adelante, de volver a insistir, de asombrarse, de cambiar, de parar y preguntarse: ¿Qué hago ahora?

Magdalena Correa, revista "Paula", 01/11/1983

¿La elección de los materiales tiene que ver con el contenido de sus obras, con aquello que usted quiere expresar?

Por supuesto. Yo trabajo básicamente con metales, especialmente con el aluminio. Creo que estos elementos son característicos del mundo actual y propios de la era industrial y superdesarrollada. Algunas veces he usado el bronce, pero el bronce tiene otras connotaciones, acaso propias de una era romántica.

¿Y cómo empieza el proceso de creación habitual de una escultura?

Desde luego, la obra empieza como proceso de creación mental. Normalmente no uso ni hago bocetos, sino que voy trabajando directamente sobre poliuretano expandido. Cuando este molde está suficientemente trabajado, llega el momento de la fundición. Sobre la pieza fundida, puedo o no, seguir trabajando.

Evito modelos y bocetos previos porque le restan naturalidad a la obra que debe salir lo más directamente, posible, desde el fondo de su creador, al metal.

Generalmente, cuando se habla o se escribe sobre un artista, los críticos tienden a definirlo asociándolo a una escuela o movimiento determinado, a veces el mismo se define considerando pautas y estilos. ¿Dónde se sitúa usted?

Repudio la filiación, todo lo que defina un hacer. No me identifico con ninguna escuela. Sé que hay artistas preocupados de la actualidad y de parecer modernos. Yo soy un cultor del personalismo y no me acomoda ninguna conducta plástica conocida.

Su contacto permanente con jóvenes estudiantes le permite apreciar a usted los movimientos llamados de vanguardia y todas las variantes de experimentación artística, específicamente en la Plástica. ¿Cuál es su visión sobre éstos?

Mire, los que tienen derecho a experimentar no son los jóvenes por el hecho de serlo, sino aquellos que ya tienen una formación y, en lo posible, muy sólida. Sólo así se adquiere el derecho de romper con lo establecido, con la Escuela... la experimentación no puede ser apriorística. ¿La Silla sobre la cual se hizo tantos alardes? Una majadería, no más... Y los temores de algunos de no parecer anticuados. De esto hace ya varios años... ¿se ha vuelto a escuchar del señor Nilo?

Lo que le sucede a los jóvenes es que tienden a contagiarse con el éxito fácil de algunos artistas o seudo artistas de la televisión, el éxito rápido de la era del computador y de las comunicaciones a través del satélite. Pero yo no me canso de decirles a mis estudiantes: "Ustedes tendrán un camino lento, porque han elegido un oficio que no se adquiere de otra manera. Y el trabajo constante, el estudio y la perseverancia, son condiciones implacables para llegar a la meta".

Marcela Godoy, revista "Providencia", 04/1984

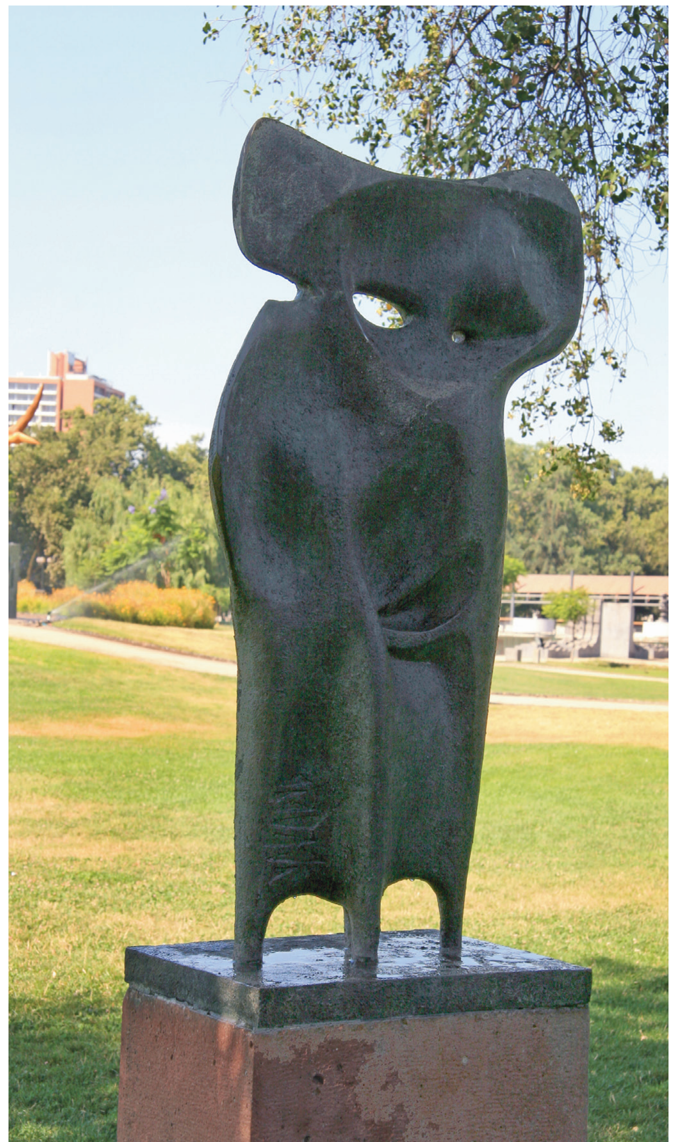
¿Por qué tanto remache, tanta cerradura?

Correspondía un poco a expresar, en términos más directos, el fenómeno del temor ante la eventualidad futura de la existencia. Correspondía un poco a exteriorizaciones de autodefensa que el hombre busca. Cuando el hombre ve amenazada su vida, o va a combate, cuando pone en juego su vida, se cubre de defensas, yelmos, cascos, lo que sea. Siempre está presente esa sensación de protección.

Entonces, ¿más que figuras aprisionadas sugerirían seres protegidos?

Sí, es más bien como una protección. Pero, en el ansia de hacerla apegada a uno, tal vez se sobrepasa los límites y llega casi a aprisionar. Estos elementos llegan casi a aprisionar. Estos elementos llegan casi a penetrar en la carne, buscando como que la piel se transforme en metal. Como una transmutación de la debilidad física a una fuerza de un material resistente, poderoso. Es una mezcla de varios sentimientos.

Lucía Zamora, diario "La Tercera", 26/10/1986

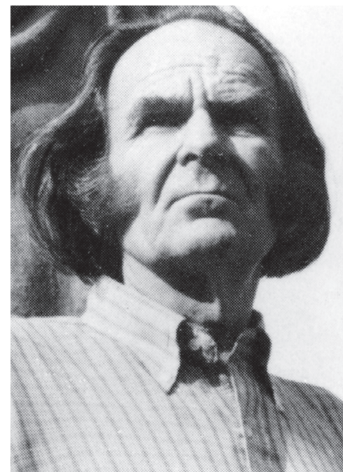


Nombre de la obra: "Oda al río"
Autor: Federico Assler
Material: Hormigón armado
Dimensiones: 16,40 x 1,40 x 2,35 m.
Fecha emplazamiento: Marzo de 1989
Auspiciador: Cemento Polpaico
Significado: Forma parte del "Conjunto Escultórico" del mismo autor y representa un homenaje al río Mapocho.

Nombre de la obra: "Conjunto Escultórico"
Autor: Federico Assler
Material: Hormigón armado
Dimensiones: 4,60 x 0,70 x 8,50 m. / 16,40 x 1,40 x 2,35 m.
Fecha emplazamiento: Marzo de 1989
Auspiciador: Cemento Polpaico
Significado: Evolución de un concepto muy simple que se va densificando y termina en un elemento mayor, que se transforma un poco en ser humano, en hombre.

Federico Assler Brown

(Santiago, 24 de abril de 1929)



Estudió arquitectura dos años en la Universidad Católica de Valparaíso. Tuvo como maestro a Hans Soyka. En 1956 definió su vocación artística, iniciándose en los talleres de dibujo y pintura de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde se destacó cómo pintor. A mediados de la década de los '70 se interesó por las formas volumétricas, dedicándose a la escultura. Pertenece a la generación del '50. Fue uno de los integrantes del Grupo Rectángulo. Profesor de escultura. Director del Museo de Arte Contemporáneo. De 1973 a 1983, residió en España, en la localidad de Morata de Tajuna. En su obra escultórica predomina la monumentalidad y el uso del hormigón armado. Sus conjuntos escultóricos y relieves murales se encuentran en distintos parques, plazas y edificios públicos de Chile y el extranjero. Recibió el Premio Altazor 2004 y 2005.

"Siempre he querido que mi obra hable del hombre, del ser humano y sus encuentros, del encuentro de la pareja, de lo que es el hombre y lo que es la mujer. De todo lo que sucede en la pareja humana. Desde comer hasta hacer el amor. Por eso, muchas veces he querido hacer como el gran fragmento de unión, del encuentro de dos personas, en el hacer el amor, en el beso".

¿De qué manera contribuyó usted con la idea de crear un parque?

Mientras caminaba por la ribera norte del Mapocho advertí que estaban arreglando los jardines, luego de la salida de río Mapocho en 1982. Pensé, entonces, que era posible habilitar allí un paseo con esculturas. Invité a Germán Bannen, arquitecto jefe de la Municipalidad de Providencia, a visitar juntos el lugar. Fue el inicio de una serie de reuniones.

Así comenzamos a estudiar el tema de manera paralela. Se pensó que, para la mejor conservación de las esculturas, sería más adecuado un lugar cerrado. Esto provocó discusiones hasta que, finalmente, se aceptó y el parque logró materializarse.

¿Cuál es su concepción de la escultura?

Desde mis inicios en la escultura con mis primeras piezas exhibidas en el Museo de Bellas Artes en 1969, siempre quise que mi obra estuviera incorporada de alguna manera a la ciudad, a las calles, a los parques, y que emergiera del suelo. Nunca de un pedestal. A veces las coloco sobre uno, sólo porque son piezas pequeñas. Pero mi afán es que emerjan del suelo, como un árbol.

A fines de los años '60 nadie había realizado una escultura que emergiera directamente del suelo. En 1972 hice mi primera escultura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile, en Cerrillos, y posteriormente realicé una obra monumental incorporada al entorno del edificio de la UNCTAD III, llamado más tarde Gabriela Mistral y luego Diego Portales. Esta obra fue la primera en el país en que las personas podían directamente participar en ella, usándola. Estaba constituida por varios elementos. Se situaba por la entrada de calle Villavicencio. Desde el golpe de Estado quedó encerrada por rejas de protección. Era una obra de participación de las personas. Se podían sentar en ella o meterse en su interior. La idea era que no sólo la miraran sino, además, sintieran con su cuerpo la materia de la cual estaba hecha.

Ese concepto de la escultura en los espacios públicos sigue hasta hoy. De ahí mi interés, en los años '80, por la creación de un parque con esculturas.

¿Por qué escogió el hormigón armado?

Porque mis esculturas son para el exterior. Trabajé un tiempo la madera, pero el hormigón se presta especialmente para ello y encontré una manera propia de darle forma.

Pudo elegir también la piedra, el mármol o el acero.

Encontré el hormigón. Amigos fabricantes de poliestireno expandido me regalaron trozos y un día comencé a hacer pruebas. Uní partes y las ahuequé. Introduje hormigón adentro y al día siguiente saque todo. El material y el resultado fueron una maravilla.

Respecto a su obra en el Parque, ¿qué comentario podría hacer?

Recuerdo haber tenido problemas cuando presenté el proyecto a la Municipalidad. En ese momento la alcaldesa era Carmen Grez. La obra la componían 18 elementos destinados a crear un espacio para que las personas entraran de alguna manera en ella. Para observarla debían caminar a su alrededor. Se hicieron dos zonas. La primera estaba al lado del puente Letelier y afuera del Parque, en uno de los accesos del mismo. Pero la Alcaldesa dijo que no podía hacerlo. Después se hizo el resto, la zona de las columnas y la parte *Homenaje al río*, muy próxima al flujo del Mapocho que, por esos días, le habían puesto gaviones para la contención de las aguas.

Hoy ya es frecuente que las esculturas de gran formato se apoyen en el suelo o emerjan de éste. Pero en esa época prácticamente no lo había hecho nadie. Desde entonces el Parque ha continuado creciendo y ha tenido transformaciones por efecto de la carretera Costanera Norte. Ahí también tuve problemas. Porque mi *Homenaje al Río* lo sacaron sin siquiera consultarme. Uno entiende el bien general de la autopista. Pero nunca me consultaron nada. Simplemente sacaron los elementos, los llevaron no sé adónde y después los reinstalaron mal.

¿Usted busca que las personas entren en contacto con su obra?

Así es. Que se incorpore en la ciudad, que vaya al encuentro del hombre en la ciudad. La escultura no debe estar sólo en los museos. A mí me interesa la obra afuera. Porque en el exterior siempre está cambiando. Según la hora, el día, la estación del año. Eso me interesa. Me interesa incluso que envejezca como ocurre con la construcción, con los edificios, con nosotros.

La escultura de alguna manera molesta. Un cuadro se cuelga y si uno quiere lo descuelga y lo sitúa en otra parte. Pero una obra tridimensional se incorpora. Ahora yo me alegro de que el Parque de las Esculturas esté protegido. Hubo gente que, posteriormente a la decisión de cerrar, reclamó por la reja. Hoy la han aceptado porque hay mucha violencia. Por ejemplo, el *graffitero*, que respeto porque es una manera de expresarse, de pronto in-

vade todo. A mí me han pintando las esculturas. Después la Municipalidad envía a un funcionario con pintura para tapar la escritura o signos, y es peor. Por eso las últimas esculturas las he hecho lo más agresivas posibles para que nadie tenga donde escribir o dibujar.

¿Cómo enfrenta la realización de una escultura en hormigón?

Una obra debe surgir desde muy al interior del artista y uno tiene que encontrar la manera propia de expresarla, lo cual no es tan frecuente. Por eso no soy muy partidario de las escuelas de arte, porque enseñan recetas. Yo estudié un tiempo corto arquitectura y después seguí clases de dibujo y pintura. Al cabo de 15 años dejé los pinceles. Originalmente quise hacer cuadros que invadieran a las personas. Pinturas donde se entrara en ellas. Busqué luego en los relieves y finalmente llegué a la escultura en hormigón, donde me quedé. Ahora esto es, para mí, una pasión.



El hormigón es un material sin forma. Uno debe dársela. Y he encontrado diversas maneras de ordenarlo. Es diferente a cómo trabaja Mario Irarrázaval. El lo hace con yeso, arcilla y modela en positivo. Yo hago el negativo. Lo opuesto. Siempre modelo el hueco donde voy a meter el hormigón, el espacio, la superficie que va a darle forma a la obra. Al revés de otros escultores. La mayoría hace el positivo, cualquiera sea el material. Francisco Gazitúa, por ejemplo, ejecuta la obra definitiva, sea ésta en fierro, piedra o madera. Yo, en cambio, creo los moldes y siempre he usado el poliuretano expandido sobre tela. Descubrí cómo cortarlo y modelar grandes bloques pegando por partes para después construir un encofrado de madera de la misma forma como se limita el hormigón en la construcción. Y vierto el material dentro.

Me han asistido amigos ingenieros para aprender todo lo referido al hormigón y cómo aplicar en él las nuevas tecnologías. Hoy puedo

inyectarlo muy líquido para ejecutar mis obras. Eso me interesa mucho porque es un material propio, de hoy. Hay una invasión de hormigón en el mundo. Mucha gente protesta contra él. Pero el mío es diferente. Es expresión de voluntad interior.

¿Y cómo va surgiendo la idea de una obra? ¿Cómo lo hizo con la del Parque? ¿Hubo bocetos previos?

Sí. Hubo bocetos. Incluso dibujos presentados a la empresa de cemento financista del proyecto. Como ya lo he señalado, desde un inicio quise que la obra emergiera del suelo y conformara, con una serie de elementos, un espacio escultórico donde las personas pudiesen recorrerla, quedarse un rato. He visto gente sentada al mediodía en ellas, leyendo o comiéndose un emparedado. Por eso creé dos elementos, que son parte de la escultura total, donde están marcadas sutilmente las huellas de los gluteos para llamar a ocuparlos, tanto por una pareja como por alguien solo.



También había pensado en un tercer elemento escultórico, como otro proyecto, que era el símbolo de la rosa libertad, rosa amor, rosa vida. Podía situarse al centro del conjunto. Y lo dije, en el contexto de algunas palabras que expresé improvisadamente el día de la inauguración de mi obra en el Parque (22 de marzo de 1989), pero aclarando que lo haría cuando en Chile tuviésemos democracia. Esto provocó la molestia de la alcaldesa Carmen Grez.

Posteriormente hubo gente que me ha dicho que Chile ya ha superado la dictadura y que por qué no hago la tercera parte de esa obra. Y he respondido que ya pasó el momento. Uno se evade en otras cosas. Deja las cosas y se mete en otros problemas.

Esos dos elementos de su obra en el Parque, ¿simbolizan o representan algo específico?

Hay una evolución de un concepto muy

simple que se va densificando y termina en un elemento mayor. Es un cambio, una transformación. Una serie de elementos que, ligados a un eje, se van transformando hasta volverse una unidad primaria, si se quiere, fálica. Ese elemento se transforma un poco en ser humano, en hombre y gira y se transforma en otro elemento de otra dimensión, con otra materia, con otra textura.

¿Y las dos obras están conectadas?

Sí, aunque ahora están más alejadas de su disposición original. Las sacaron y las repusieron cerca del río, una situación inconsulta.

¿Cuáles serían las semejazas o las diferencias de esta obra en el Parque respecto a su anterior producción escultórica?

Son continuidad de lo que estoy haciendo y tiene algo que ver, en esencia, con la obra que hice el año 1972 para la UNCTAD, y de la cual hable antes.

La idea de interacción entre las personas y la escultura ya se había expresado por otros artistas. ¿Hubo alguna variación cuando usted comenzó con su propuesta?

Siempre hay variación. Uno caminando piensa, descubre otras cosas. También cuando viaja, cuando ha vivido fuera del país, cuando ha tenido hijos, ha comido platos de otros lugares, ha leído, ha tenido contacto con personas. Para mí la obra artística emerge de toda la vida del artista, de sus experiencias, de su pensamiento.

Eso quiere decir que hay un alma que emerge de mis obras porque yo las hago. Confecciono los moldes, como ya lo he explicado. Hoy en día con frecuencia los escultores mandan a hacer sus obras, y usan programas de computación para delimitarlas o darles línea. Usan la industria del acero y las nuevas tecnologías. Eso para mí es extraordinario. Pero en mi caso ni siquiera se encender un computador.

¿Entonces usted participa en todo el proceso de su obra?

Desde los dibujos y la maqueta hasta el plan para ejecutarla, la aplicación del hormigón y la limpieza hasta que aparece en toda su expresión.

¿Siempre trabaja con bocetos?

Sí. Como trabajo en negativo y en bloques de poliestireno expandido de 6 metros de largo por 1.20 x 0,50 centímetros, estoy sujeto a ese material y a sus posibilidades de realización, que mi experiencia indica son amplios. Por tanto corto, pego y ahueco. La limitación principal es el costo de una

escultura de gran formato. Por ejemplo, yo no puedo financiar una obra de 12 metros. Alguien debe interesarse en hacerlo. Son 6 meses de trabajo. Se requiere un espacio donde desarrollar el proyecto y estudiar, simultáneamente, el lugar donde se instalará, preocuparse de las fundaciones y muchos detalles adicionales a la obra misma. Es como hacer un edificio...

¿Y eso pasó con la obra en el Parque? ¿Usted primero estudió el lugar donde se iba a emplazar su obra y luego concibió la idea de ella?

Como lo he señalado, ya conocía el proyecto del Parque desde sus inicios, sus círculos, sus senderos...

¿El diseño arquitectónico también lo conocía?

Sí, y por eso pedí la instalación de la obra en un punto específico y aumenté tres veces uno de los círculos del diseño del Parque.

¿Y la materialidad en cuanto a forma?

Conociendo el lugar y teniendo en consideración elementos como la presencia del río, el puente y todo el espacio arquitectónico, pensé que la obra debía emerger de ese lugar haciéndolo más rico. Fue el propósito. Estudie el entorno, el movimiento del sol y el flujo del agua, Así emergió la forma de lo que denominé *Homenaje al Río*.

Pero su obra figura como un conjunto escultórico.

Así es. Hay una zona de las columnas que es la parte superior con los asientos y el otro es un homenaje al río, que es la parte de abajo. Originalmente eran tres elementos, dos de los cuales creaban un espacio vacío donde pensé colocar una columna. No la hice porque estimé que había que dejarlo así.

¿Y la columna no producía un nexo entre las dos partes del conjunto?

Sí. Pero la eliminé porque sentí que era mejor un espacio vacío.

Aunque igualmente las partes están conectadas...

...sí. Se enfrentan y generan un espacio donde se transforman en muro y donde no hay nada. Incluso me preocupé de poner un asiento que pudiese usar la gente.

Respecto a su creación artística, ¿cómo definiría su sello personal?

Lo mío es abstracto y es figurativo. Pero siempre está el misterio de por qué ordené una obra en una forma determinada. El porqué uno hace una obra, para mí es un misterio.

Hay una técnica propia que uno va encontrando poco a poco. Es un hacer propio que está íntimamente ligado a este afán de contar los sue-

ños que uno tiene. Es un hacer producto de sueños. Son productos de la vida, del sueño personal. De la relación con las personas, con el paisaje, la poesía, la pintura, el arte. Felizmente he podido ver mucha obra artística. Desde lo bizantino al Renacimiento, lo moderno, lo posmoderno, lo contemporáneo. He podido ver la obra de Moore, de Serra, de Rodin, de Miguel Ángel. Siempre he sentido que uno ojalá pudiera contribuir con algo a este mundo donde ha respirado, camina, come y se rodea. Como lo hicieron otros pintores y escultores.

¿Es un enigma explicar el estilo personal de su creación?

Enigma hasta cierto punto. Siempre he querido que mi obra hable del hombre, del ser humano y sus encuentros, del encuentro de la pareja, de lo que es el hombre y lo que es la mujer. De todo lo que sucede en la pareja humana. Desde comer hasta hacer el amor. Por eso, muchas veces, he querido hacer como el gran fragmento de unión, del encuentro de dos personas, en el hacer el amor, en el beso.

¿Y eso también está presente en la obra del Parque?

Sí. El primer elemento es muy simple. Es como una especie de señal. Emerge solo y se va densificando y transformando en una figura humana que espera, que está por dar a luz. Como un ombligo que surge y después se va densificando y transformando en roca, en árbol, en montaña.

La concepción de su obra, ¿es inspiración o raciocinio?

Es todo. Raciocinio, inspiración. Muchas veces he pensado que no habría hecho esa obra si estuviera viviendo en la ciudad o en el desierto. Yo vivo rodeado de árboles, de vegetación que siempre está cambiando; donde hay viento y todo se mueve. Entonces uno está envuelto en esa atmósfera viva, vegetal, de sonidos, de agua, rodeado de montañas.

¿Y usted cree que todos esos elementos del entorno influyen en su creación?

Siempre influyen. He vivido poco en la ciudad. Siempre busqué irme cerca de la montaña. Por el aire, el viento. Y después en España, estuve en el campo. También por un problema de espacio. Necesito un lugar donde hacer las cosas. No puedo vivir en un departamento.

¿Y parte de eso también trata de representarlo en su obra?

Sí. Por ejemplo, hay un muro que hice en el edificio de una empresa de seguros en el centro de Santiago. Cuando me preguntaron por qué le había dado una forma tan ríspida, respondí que mi intención era intro-

ducir un trozo de montaña en el edificio, donde destaca el aluminio y el cristal, o sea el opuesto. Así las personas recordarán la existencia de la cordillera y que hay algo más que la artificialidad del cristal y el aluminio, siempre limpios y pulidos.



Nombre de la obra: “Aire y luz”
Autor: Carlos Ortúzar
Materiales: Fierro y acero inoxidable.
Dimensiones: 9,00 x 0,72 x 0,26 m.
Fecha emplazamiento: Abril de 1989
Auspiciadores: CINTAC y Siderúrgica AZA
Significado: Escultura cinética que representa dos brazos enfrentando al viento.



Carlos Ortúzar Worthington

(Santiago, 1935 – Santiago, 25 de abril de 1985)



En 1956 estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, como alumno de Gregorio de la Fuente, Jorge Caballero y Matilde Pérez en pintura y, en escultura, de Marta Colvin. En 1964 obtuvo la Beca Fullbright para estudiar Grabado en el Pratt Graphic Center de Nueva York. En 1966 fue Profesor de Tecnología de los Materiales y Composición Plástica, Arte, Forma y Color en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En 1970 obtiene una Beca Invitación para realizar trabajos de elementos conceptuales en el Center for Advanced Visual Studies M.I.T., Boston, Estados Unidos. Plantea en su obra una búsqueda relacionada con los nuevos conceptos del arte abstracto y el arte cinético, otorgando aportes al arte contemporáneo y al desarrollo de la escultura en Chile. En su obra escultórica incursionó en el *cientismo*, movimiento que se inspira en la idea del cambio visual que produce la imagen a los ojos del espectador.

"... las herramientas son sensuales. Dan placer. Son la continuación de la mente humana, de las manos. Una sierra y un pincel sirven igual. Y me gusta que las cosas sirvan..."

¿Cuál es su aporte como artista y hombre de izquierda al proceso de cambios que está impulsando el gobierno?

Aportando ideas concretas y realizaciones. Vamos por parte:

a) Teniendo bastante en claro que el destino de las artes plásticas no puede ni debe ser el privilegio de unos pocos, ni llegar sólo a las "manos ávidas" de coleccionistas, que en el país escasean o, lo que es mejor, siempre ha habido desabastecimiento. Considerando que el arte necesita de nuevas orientaciones para que el artista creador no se sienta un frustrado social denigrado por el "comercio de las artes", sino uno más que trabaja en una sociedad "revolucionaria". Ocurre que uno muchas veces se adelanta en el tiempo, es decir, puede "ver bajo la arena". Desde hace unos 3 años a esta parte, individualmente o por equipos, se ha replanteado el sentido y carácter general de la "plástica", volcándola hacia la comunidad, adquiriendo por este mecanismo otro sentido social. Es lo que se denomina "arte integrado". ¿Arte integrado a qué? Pues al urbanismo, arquitectura, paisaje urbano y mural por medio de obras tangibles, es decir, realmente incorporadas y realizadas dentro de medios circundantes (plaza, calle, edificio, etc), por lo tanto sociales, es decir asequibles a la comunidad de seres humanos a los cuales las obras están dirigidas para enaltecimiento tanto de los unos como de los otros.

b) Como se trata de un proceso de cambios, lo entiendo revolucionario investigando las posibilidades expresivas de técnicas y materiales no tradicionales que permitan una visualización más revolucionaria, incluso si usted quiere, de contenidos, es decir, menos académica, anticuada, reaccionaria, acartonada, estereotipada, antipática, postrada, inerte. Un arte es revolucionario cuando sus métodos de expresión también son revolucionarios.

c) Impulsando la creación de un arte masivo al alcance de todos, barato, múltiple. No la "cosa única" motivo de la plusvalía de la sociedad capitalista (hablemos de plusvalía "desabastecida"), sino la señalización "seria" producida a escala industrial con la tecnología moderna.

d) Respetando la libertad creadora de cualquier buen artista creador que esté en desacuerdo con mis ideas, pues el acto de crear, mi estimado amigo, es tan puro y tierno como el acto de hacer el amor con quien se ama. Es, en otras palabras, la reivindicación de la raza humana. De otra manera tiene usted derecho a reintegrarme a la caverna de la cual provengo, a puntapiés.

e) Demostrando con métodos bastante sencillos que el arte plástico no es la panacea absoluta de la existencia y aún menos de la ruta revolucionaria. Si usted hace un rápido cálculo de prioridades sociales verá que es mucho más necesario un litro de leche que una escultura de bronce. Seamos sinceros. Estoy dispuesto a cambiar de rumbo y servir al país y a la comunidad en una actividad más "necesaria". Ponga usted uno de esos lindos barcos soviéticos como grandes palomos blancos, deme tiempo para estudiar navegación y tenga por seguro que me integraré dichoso a la tripulación, sabiendo que estoy sirviendo al país en una forma útil y más comprometida con la causa revolucionaria en forma honesta, directa y sincera, y con las artes, si llegado el caso "buenas noches los pastores".

f) Menos bla-bla con la plástica y a trabajar, pero que el trabajo sea seguro y rentado. Recuerde usted que hay un principio marxista que dice que todo trabajo realizado por el hombre debe ser remunerando, de lo contrario denigra. Pues bien, que el Estado abra las playas, puertos, jardines, plazas, edificios públicos, restaurantes populares, poblaciones, aeropuertos, estaciones ferroviarias, hospitales, etc.

¿De qué manera cree que llega su obra al pueblo?

He reducido el campo expresivo a las formas más sencillas, escuetas y simples de la geometría. Usted verá un cuadrado, una circunferencia que a veces gira, todo limpio, desgraciadamente imperfecto. También verá colores. Todos estos elementos conjugados en armonía creo que son más asequibles al pueblo.

Diario "La Nación", Tribuna de los Plásticos, 13/02/1972

Sus alumnos llegaron a decir que había reemplazado el pincel por las herramientas mecánicas...

... las herramientas son sensuales. Dan placer. Son la continuación de la mente humana, de las manos. Una sierra y un pincel sirven igual. Y me gusta que las cosas sirvan...

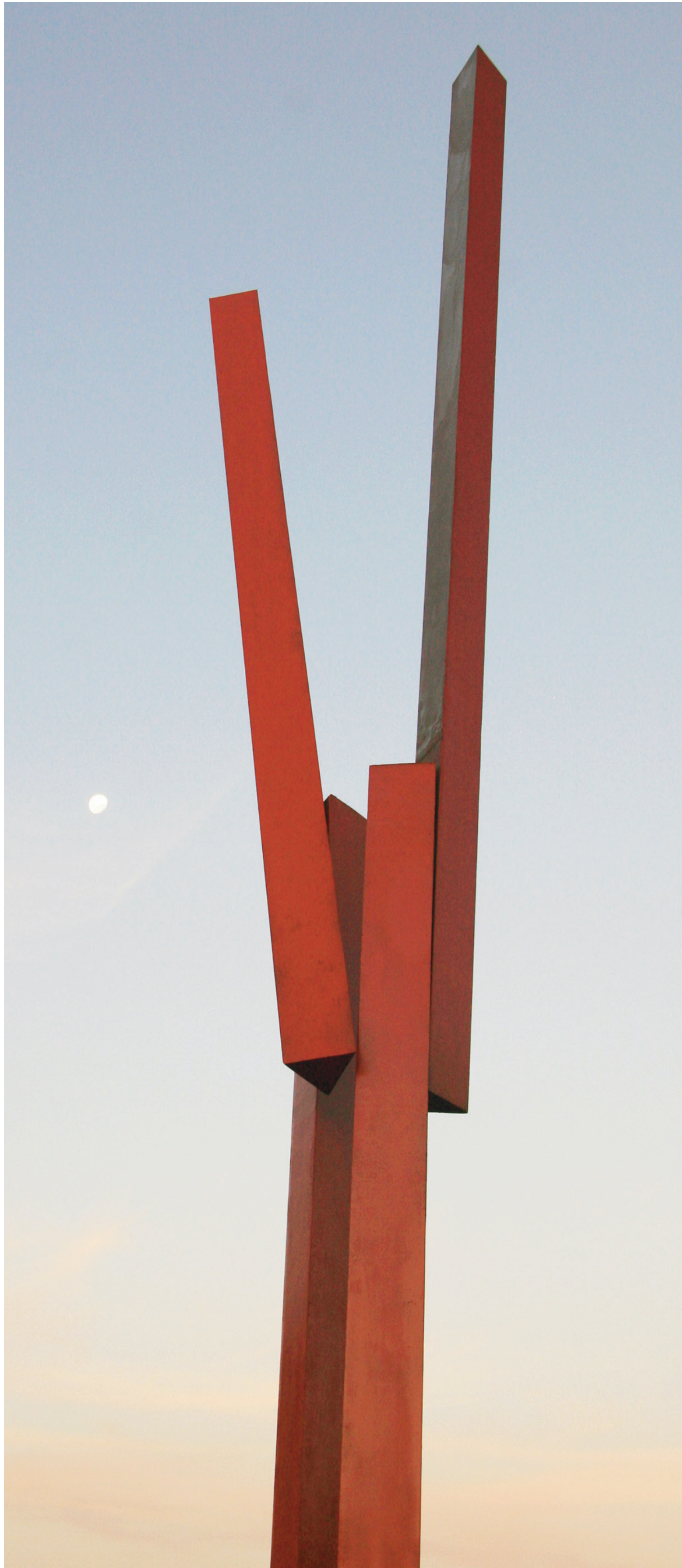
¿También el arte?

¿Por qué no? Para mí el arte se integra en el tiempo. Hay una integración social o cívica de las obras artísticas a la sociedad, porque hay un compromiso con el medio urbano, con el desarrollo, porque "hay un compromiso con el ser humano". Toda gran ciudad, incluso Santiago, es un centro creador de arte. Y, ¿sabe? Me gusta esta ciudad.

Tampoco es obligación que el arte dure para siempre, ya que hay una ley de la naturaleza que hace que siempre se pierda parte de la energía. Así han desaparecido obras de súmeros y caldeos, de los griegos y romanos. Por eso también es arte el juego de luces que puede hacerse en un estadio o en una discoteca, y más si se unen colores y música.

Carmen Puelma, "Revista de la Asociación Chilena de Seguridad", 03/1980





Nombre de la obra: "Vuelo I"
Autora: Lucía Waiser
Material: Hormigón armado
Dimensiones: 2,55 x 2,00 x 0,84 m.
Fecha emplazamiento:
Septiembre de 1990
Auspiciador: Cemento Melón
Significado: Alegoría a la mujer que con sus grandes alas de cemento, y venciendo sus ataduras, logra emprender el vuelo hacia sus sueños y realizaciones.



Lucía Waiser Palombo

(Santiago, 30 de septiembre de 1940)



Estudió Diseño en la Universidad de Chile, graduándose en 1966. Posteriormente, estudió Dibujo en el Foothill College en California, Estados Unidos. En 1976 viajó a Inglaterra, donde obtuvo un Magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Sussex y, en 1977, estudia litografía en el Instituto Politécnico de Bughton. En 1980 estudia Escultura con el profesor Richad Randell, en la Universidad de Stanfort, California. En 1984 realiza un Taller de Papel con el maestro Joan Rhine, en la Universidad de Berkeley, California. Su temática se caracteriza por representar al ser humano, especialmente a la mujer y, por lo general, figuras amarradas y etéreas. En sus dibujos sobre papel y esculturas se advierte un lenguaje calificado como "mitológico y femenino". Utiliza técnicas variadas, mixtas: dibujo a lápiz, pastel, telas, cintas, acrílico, mallas de alambre, bronce, cobre, cemento, arcilla y relieves de papel encofrado, entre otras.

"En el Parque se ha dado la magia del diálogo de mi escultura con la gente".

¿Cómo creó la obra que está en el Parque?

Se hizo primero en poliestireno expandido; luego, se obtuvo un negativo en yeso y finalmente se vació el cemento. Las esculturas de bronce son también un vaciado. Pero eso se hace en una fundición.

¿Obtuvo asistencia técnica para su obra en el Parque?

Sí. La empresa fabricante de cemento que me financió la obra puso a mi disposición un ingeniero. Fue algo fantástico. Ahora he tenido ganas de llamarlo y decirle que le falló la mezcla o algo ocurrió, porque la escultura presenta algún deterioro. (La obra fue reparada durante el proceso de restauración y mantención realizado en 2007. N. de los A.)

¿Y qué piensa del Parque?

Lo encuentro precioso, una idea lindísima.

¿Y el hecho que haya una obra suya en él?

Me llena de orgullo, sobre todo porque mi trabajo allí ha inspirado a gente. He recibido poemas en inglés de personas desconocidas, llamadas telefónicas y mensajes. Eso me emociona. Me es suficiente gratitud para mi función de artista. Allí en el Parque se ha dado la magia del diálogo de mi escultura con la gente, incluso con extranjeros, lo cual habla de la universalidad de mi lenguaje.

¿En su obra siempre está presente la figura humana?

Siempre.

¿Por qué?

Porque esa soy yo.

¿En busca de algo? Porque no todos los escultores se muestran tan explícitamente en la obra.

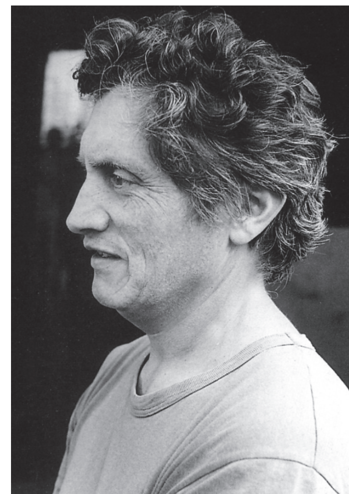
A lo mejor es por eso.



Nombre de la obra: "Verde y viento"
Autor: Osvaldo Peña
Material: Barras de fierro pintado.
Dimensiones: 2,10 x 1,90 x 0,85 m.
Fecha emplazamiento: Mayo de 1991
Auspiciador: Siderúrgica AZA
Significado: Alegoría a un fragmento de pasto ondeado por el viento.

Osvaldo Peña Muñoz

(Santiago, 10 de noviembre de 1950)



Estudió escultura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde fue discípulo de Ricardo Meza. Su trabajo escultórico se dio a conocer a principios de la década del '60, destacando por lo inusual de su concepción estética. Adhirió a las propuestas del *pop Art* y utilizó elementos de desecho para recrear imágenes de la vida cotidiana urbana. Se acercó a los artistas conceptuales con obras que provocaban la interacción con el espectador a través de espejos. Algunos de sus trabajos, esculturas gráficas e hiperrealistas, son realizados en láminas de metal, volúmenes en forma de cajas que encierran rostros, camisas, zapatos, panes sobre la mesa y bolsas de compras. Muchas de sus obras se acercan al concepto de las instalaciones. Con posterioridad, su evolución escultórica lo hace experimentar en variados materiales, como fierro, acero, aluminio, resina de poliéster y maderas nativas.

"Nunca tengo ideas preconcebidas para una obra. Creo que sí una suerte de sensación, de sospecha, básicamente. Y de pronto, ante la observación de situaciones de la vida real, se produce la conexión y se me aclara la idea, se unen las figuras, los símbolos. Y uno trabaja directamente el material".

¿Podría describir su obra en el Parque?

Es una agrupación de alrededor de 100 barras de acero sólido, forjadas y pintadas, creando la imagen de un macizo de hierba. Busqué hablar de lo invisible que es el aire en movimiento, el viento. Y una manera de expresar esa idea fueron las espigas curvadas.

¿Usted la hizo para el Parque?

No fue hecha particularmente para el Parque, sino asignada a él luego de un concurso organizado por la empresa privada.

Entonces, ¿después se le dio ubicación?

Sí. Así ocurrió y creo que quedó en un lugar apropiado, con vegetación.

Respecto a su anterior producción ¿esta obra tiene alguna diferencia?

No. Yo venía terminando una serie de trabajos en acero y ese año entré como en un estado de crisis y trabajé mucho y no hice nada. Y después de esta obra cambié a la madera.

¿Entonces ésta obra marca un cambio y un término con respecto al material y la forma?

Exacto.

¿Utilizó bocetos?

No.

¿Cómo surgió la idea?

La hice por hacer una obra, simplemente. Yo me la planteé como una obra independiente. Como las hago todas.

¿Coincidió que las espigas eran el ideal para el Parque?

Fue una feliz coincidencia.

¿Por qué escogió este material?

En esa época trabajaba acero en planchas. Nunca había trabajado haciendo barras.

¿Por tanto en esta obra fue la primera vez en que trabajó el material de esta forma y, simultáneamente, la culminación de una etapa?

Sí. Aunque cuando se realizó la feria de Sevilla, España, en 1992, yo hice una variación de la misma obra, con el doble de altura y 18 metros de largo. Pero usé tubos. Hubo un cambio de materialidades.

En la creación de sus obras, ¿hay una idea preconcebida?

Nunca tengo ideas preconcebidas para una obra. Creo que sí una suerte de sensación, de sospecha, básicamente. Y de pronto, ante la observación de situaciones de la vida real, se produce la conexión y se me aclara la idea, se unen las figuras, los símbolos. Y uno trabaja directamente el material.

No hago bocetos previos. Tampoco maquetas. Cuando mucho un dibujo a lápiz muy rápido o una descripción de lo que voy a hacer: la figura caminando sobre el puente, por ejemplo; o la figura caminando al interior de un círculo. Sólo un par de líneas. Es para que no se me olvide la idea, para que no se me escape.

¿Cómo definiría su creación artística?

Es absolutamente figurativa, simbólica. Con ambos conceptos formo una suerte de arquetipo con el cual trabajo.

¿Alguna razón para usar acero?

No. Sólo porque me daba la gana, simplemente, y sabía manejar ese metal, porque lo conocía. Pero por ninguna otra razón.

La concepción de su obra es inspiración o raciocinio?

Ambas.

¿Qué elementos sustentan su obra?

Una suerte de representación de la realidad donde cambio la escala. La imagen simplemente está anclada en el subconsciente colectivo. La figura humana, por ejemplo, la empleo como metáfora para hablar de otras cosas. Pero yo no la trabajo en sí. He hecho escultura de figura humana, de hombre o mujer, basada en la representación del cuerpo, pero usándola para hablar de otras cosas.

¿Cómo influye el espacio en la ejecución de su obra?

Cuando trabajo para un espacio determinado pongo atención en el lugar de emplazamiento de la obra y sus dimensiones. Pero en el caso de la obra que quedó en el Parque, ha sido la primera vez que no tuve conocimiento previo de su destino.

¿Alguna opinión sobre el Parque de las Esculturas?

Me parece interesante. Porque el aire libre es como el espacio natural de la escultura. Estas son parte necesaria de la ciudad, son como un nexo entre el que lo habita y lo habitable.

¿Qué busca transmitir con su obra?

No lo sé. Creo que no quiero saberlo tampoco, si es que hay algo que quiero decir.

Nombre de la obra:
"Vigas verticales"
Autor: Claudio Girola
Materiales: Cemento y aluminio
Dimensiones: 2,00 x 0,62 x 0,70 m.
Fecha emplazamiento:
Octubre de 1992
Auspiciador:
Municipalidad de Providencia
Significado: Expresión lúdica usada por este arquitecto y escultor para contraponer el sentido lógico de las vigas horizontales.



Claudio Girola Iommi

(Rosario, Argentina, 1923 - Viña del Mar, Chile, 1994)



Escultor y Pintor. Su formación artística comenzó junto a su padre que era escultor cincelador. Estudió en Argentina en la Escuela Preparatoria de Bellas Artes, Manuel Belgrano y en la Academia Nacional de Bellas Artes de la que se retiró en 1943 por su oposición a la educación imperante. En 1949 viajó a Europa para perfeccionarse, residiendo en París y Milán. En 1952 se radicó en Chile, integrándose como docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. Vinculado abiertamente con el trabajo de Mondrian, Max Bill y Van Doesburg, Girola dio a conocer en Chile sus "obras concretas", con las que buscaba superar sus etapas figurativa y abstracta. Fue uno de los fundadores de la Ciudad Abierta de Ritoque, lugar que, junto a estudiantes y colegas, fue usado como laboratorio y centro de creatividad inspirada en los postulados poéticos de Amereida.

"...nuestro propósito es como una introspección de tipo creativo, de crear algo propio de nosotros los americanos. Con tal fin, nos planteamos atravesar Latinoamérica, porque consideramos que no está desvelada poéticamente...Para nosotros la palabra poesía tiene la misma connotación que en la antigua Grecia: el hacer. Para poder hacer hay que atravesar el sur del continente, ir a conocerlo y descubrirlo poéticamente. En este sentido las travesías –en el lenguaje común, viajes– dejan como regalo lo que hacen: construcciones plásticas, arquitectónicas, poéticas...para desvelar América".

Usted fue uno de los fundadores del Movimiento de Arte Concreto en Argentina.

Sí, ese movimiento lo fundamos en Buenos Aires en 1945 a raíz de las informaciones de Mondrian, de Van Doesburg, de Max Bill, quienes habían fundado el neoplasticismo en Europa. Era la época del surgimiento del arte abstracto, del arte geométrico, al cual nosotros adherimos. Así, junto a Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Enio Iommi —tres grandes artistas argentinos— fundamos el movimiento de arte concreto. Y nuestro objetivo fue, partiendo de nuestra propia subjetividad, crear algo concreto de carácter geométrico.

Siguiendo con su trayectoria, ¿a qué se debe su venida definitiva a Chile?

En el '52 conocí al grupo de arquitectos, artistas, poetas y cineastas que estaban en la Escuela (de Arquitectura) de Valparaíso y me hice muy amigo de ellos. Desde entonces tuve una idea fija: tenía que venir a trabajar con ellos, con los que coincidía plenamente, tanto en sus planteamientos artísticos como existenciales. Mi anhelo se hizo posible el '56, cuando la Universidad me contrató.

¿Y cuáles eran esos planteamientos artísticos y existenciales de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso que para la mayoría son tan confusos?

Mire: han sido confusos, son confusos y seguirán siendo confusos. Pero no por el deseo de confundir y de no confundirnos con los demás, sino que toda postura que se esfuerza por establecer relaciones nuevas en las construcciones, siempre va a provocar su porcentaje de desconcierto.

En todo caso, ¿podría explicarnos algo sobre el postulado "poético" (1) de la travesía Amereida (2), que es tan fundamental para ustedes?

¡Es bien difícil! Pero voy a leer la página 25 del primer tomo de Amereida (texto del fundamento poético de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso), en donde unos versos en tono de pregunta dicen:

¿Cómo recibir América desvelada?
desvelar, rasgar el velo
a través —la voz nos dice— travesía...

Aquí se puede observar el propósito primero y último de nuestro quehacer artístico, relacionado con América. Condensado en la pregunta de cómo recibir América desvelada. Porque *Amereida* también dice "que entre simulacros y fantasmas la gente de América imitamos" lo que viene de

Europa, de América del Norte. Entonces nuestro propósito es como una introspección de tipo creativo, de crear algo propio de nosotros los americanos. Con tal fin, nos planteamos atravesar Latinoamérica, porque consideramos que no está desvelada poéticamente... para nosotros la palabra poesía tiene la misma connotación que en la antigua Grecia: el hacer. Para poder hacer hay que atravesar el sur del continente, ir a conocerlo y descubrirlo poéticamente. En este sentido las travesías —en el lenguaje común, viajes— dejan como regalo lo que hacen: construcciones plásticas, arquitectónicas, poéticas... para desvelar América.

Usted también instaló su primera escultura *Dispersa* en una travesía.

Sí, y fue la primera vez que para una travesía me propuse hacer una obra que trabajara con un parámetro nuevo. Esto consistió —contraviniendo la tradición de la escultura— en multiplicar los puntos de apoyo de la obra. Así, mi *Dispersa I* trabajó con elementos lineales que se desplegaron en diversos puntos de apoyo en una extensión de 70 metros.

Cecilia Valdés Urrutia, "El Mercurio", 28/06/1987

Como escultor, ¿adapta su obra a una determinada travesía o surge independiente de ella?

Hay un poco de todo. En ocasiones nace allí y, en otras, es anterior.

¿Cómo se internan con ella?

Vamos, algunas veces, con la escultura hecha. En una travesía a la pampa, por ejemplo, partimos en buses y colocamos la escultura en el techo...

Cecilia Valdés Urrutia, "El Mercurio", 15/09/1991





Nombre de la obra: "Estela monumental"
Autor: Samuel Román, Premio Nacional de Arte 1964.
Material: Granito "ala de mosca", cantera del Cajón del Maipo.
Dimensiones: 1,92 x 3,86 x 0,30
Fecha emplazamiento: Septiembre de 1993.
Auspiciador: Municipalidad de Providencia.
Significado: Alegoría a los principios que, para el autor, son las bases y fundamentos de los seres humanos: Bien Hombre – Vida Justicia – Cultura Humanidad.

Samuel Román Rojas

(Rancagua, 8 de diciembre de 1907 – Santiago, 7 de abril de 1990)



Entre 1924 y 1928 estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Sus maestros fueron Carlos Lagarrigue y Virginio Arias. Una vez egresado fue profesor de Escultura en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, hasta 1949. En 1937 obtuvo la Beca Humboldt para cursar estudios en la Academia de Berlín, Alemania. Realizó viajes de perfeccionamiento en Italia, Estados Unidos, Brasil, Argentina y Venezuela. En 1943 creó la Escuela de Canteros Pedro Aguirre Cerda. En 1944 fue designado Miembro del Consejo de Monumentos Nacionales. Su extensa carrera artística lo hizo merecedor al Premio Nacional de Arte en 1964.

"Ser sincero, ante todo, teoría de ayer, de hoy y de siempre. Ir satisfaciendo o cumpliendo, durante las variadas etapas de la vida, la exigencia íntima, y luego, en un modo más particular, alcanzando la auténtica interpretación del material. Es decir: ante el material recibir la sugestión a cumplir".

¿Puede enunciarnos sus teorías estéticas?

Ser sincero, ante todo, teoría de ayer, de hoy y de siempre. Ir satisfaciendo o cumpliendo, durante las variadas etapas de la vida, la exigencia íntima, y luego, en un modo más particular, alcanzando la auténtica interpretación del material. Es decir: ante el material recibir la sugestión por cumplir.

De la estatuarias moderna, ¿cuál es su impresión?

A mi entender, dos grandes fuerzas se disputan el predominio expresivo del arte plástico contemporáneo: un intelectualismo exacerbado y una ligereza esnob. Serán necesarios nuevos días, días renovadores para que nuevamente desemboquemos en la serenidad que lo hace grande en la piedra, en el mármol y en todas las nobles calidades plásticas que aguardan la mano del escultor verdadero.

Como creador del monumento al presidente Balmaceda, ¿cuál es según usted el valor social del monumento público?

Importantísimo. Pero el escultor debe dejar ya a un lado esa preocupación excesiva por los detalles fielmente realistas exteriores, para penetrar e interpretar las más hondas realidades encerradas en el simbolismo de las grandes figuras históricas que debe tratar, y así el hombre de la calle, el ciudadano, encontrará siempre en el monumento público algo más que la reproducción fría de su héroe; podrá decirle el monumento casi tanto como un texto magnífico de historia, en una visión sintética esencial. En mi monumento a Balmaceda he tratado de lograr esto: ungirlo con *la verdad expresiva del balmacedismo chileno.*

Como fundador y director de la Escuela de Canteros, díganos, don Samuel, algo de esa institución y de la significación que tiene en el esfuerzo cultural contemporáneo del país.

La artesanía sufre un injusto menosprecio en nuestro país. En otros tiempos contó con el calor amoroso de sus trabajadores que eran bien comprendidos y aquilatados. Mi propósito al fundar la Escuela fue subsanar, siquiera en parte, y a medida de lo que alcanzar pueda el esfuerzo, esta mezquindad espiritual que desdeña una labor noble.

Hortensia Guillén, revista "Nuevo Zig Zag", 18/02/1950

Hable de su evolución artística; es decir, ¿cómo se inició en el arte? ¿Y por qué etapas estima usted que ha pasado?

• Es bastante difícil precisar el momento en que el artista se da cuenta

de que le sonó la hora de iniciarse y de actuar en el largo y venturoso camino del arte, porque nuestra mente, cargada de experiencias y conocimientos nos puede hacer caer en un vicio literario de falsos adornos que gusta especialmente a los buscadores de frases hechas.

• La suerte me llegó cuando conocí al mejor pintor de letreros de Rancagua, el maestro Farías, y a un roto soñador, agudo, perspicaz, de apellido Spinelli. Ellos, que conocían mis aficiones artísticas, en forma romántica aconsejaron a mi padre llevarme a la Escuela de Bellas Artes.

• Ingresé a ella en el año 1924. Allí mis maestros fueron Carlos Lagarrigue y Virgilio Arias. Con estos aprendí a copiar, desde los arabescos más simples hasta la estatua griega más compleja. Las primeras obras naturalistas me contentaron en un principio y, al año siguiente, sacaba la tercera medalla en el Salón Oficial de Bellas Artes.

• Algunos años más tarde, junto con Roa y Perotti, partimos a estudiar a Alemania.

• Como escultor yo me defino como barroco, pero a la vez estático. Es decir, tomo un movimiento, pero lo detengo al hacerlo forma en el tiempo y en el espacio. En mis obras hay curvas, hay un "movimiento estático". Es una fuerza contenida por su propia ley.

• En realidad yo nunca tuve un maestro. Me inspiré en estos grandes y siempre saqué de ellos lo mejor que podía obtener de acuerdo con mi espiritualidad. Cuando en Europa me encontré con los grandes escultores del pasado, me sentí como en familia. No tenía interés en seguirlos ni me sentí aplastado. Quedé emocionado, pero no con la boca abierta. Era algo como que me estaba esperando para enseñarme la gran lección europea.

• Cuando trabajo me propongo ordenar elementos para la realización de la obra escultórica: esto me toma tiempo y desvelos. Es un trabajo arduo, que emprendo con voluntad y en el cual intervienen factores de toda índole, profundamente enraizados en mi personalidad, en viva conjugación con la naturaleza de los materiales que se emplearán en la obra.

• En plena faena olvido los conocimientos universales del arte, las tendencias, las teorías. Sólo amo el trabajo, mis materiales y mis experiencias de la vida. No me atormento con que "si mi obra gustará o no".

• Una poderosa intuición que, poco a poco, encauzo con disciplina, es el punto de partida para concebir la obra. A esto uno (le agrega) la práctica manual, el trabajo, el afán realizador. Así encuentro mi técnica cada vez más próxima a la verdad, a la realidad, a la vida.

• Al idear un desnudo, una estatua, un monumento o una composición libre, mi mente tiene una concentración mayor en su trabajo de análisis y de síntesis. Así agoto los croquis, en el afán de encontrar el camino que me conducirá al hallazgo del concepto claro y distinto que animará mi obra. Sólo entonces doy comienzo a la estructura formal de mi tarea: me decido al trabajo y lo realizo.

• El material que más me cuadra es el pétreo: mármol, granito, piedra. En tal materia me gusta encontrar las dificultades que endurecen mi voluntad y mi mano, hasta vencerlas; ellas me mantienen alerta, haciéndome pensar con más profundidad sobre el destino de mi obra de escultor que, me parece, por su realismo profundo, se identifica con mi tierra, por la cual tengo el cariño más vivo y hondo.



¿Piensa usted que el artista expresa a su sociedad?

• Todo creador honrado consigo mismo está comprometido, de nacimiento a muerte a través de sus creaciones, a interpretar la realidad sana de la comunidad de su tiempo y no sus decadentes inclinaciones.

¿Opina usted que existe actualmente un arte americano?

• No existe actualmente un arte americano. Sólo el aborigen podría denominarse así. El arte de los mayas, aztecas e incas, expresión todavía no superada de espiritualidad en monumentos y obras, donde la materia, piedra eterna, representa mitos y la cultura de sus pueblos.

• Los europeos, por otro lado, en su afán de nutrirse de nuevas formas, han saqueado, a toda vista, todos los elementos vernáculos de las formas pasadas del continente americano.

• Algunos artistas nacidos en nuestras tierras, sin amor y sin nacionalidad, pretenden, sin talento, resucitar un arte extinguido, con el único afán de tener un vestido original, aunque no se acomode a su imagen y semejanza, tratando de copiar, a través de conceptos pseudointeligentes, hechos y obras del pasado aborigen.

¿Le parece a Ud. que el público es capaz de comprender el arte actual? Frente a sus obras, ¿cuál ha sido la reacción del público?

• Para el conocimiento de nuestros valores, debería difundirse, desde

la escuela primara, enseñanza media y universitaria, folletos y monografías de la producción artística nacional, por medio de los institutos existentes para el efecto; pero por la grave carencia de presupuesto su tarea se ve limitada.

• Por otro lado, vemos la casi piadosa difusión que la prensa concede a las artes (y) su preferencia por el fútbol y todo lo que a estas lucrativas actividades concierne. Sin desestimar de ningún modo la importancia que tiene la cultura física, creemos que resulta desproporcionado e incomprensible el trato que reciben.

• No podemos dejar de referirnos a los críticos de arte, que con su bien consultada biblioteca, pocas veces han abordado objetivamente la comprensión de las obras de los artistas en el plano que les corresponde. Eluden casi siempre su responsabilidad por compromisos de tendencias de los círculos dominantes, que siguen las corrientes en triunfo en Europa.



• El grueso público ignora, por falta de educación, el valor real que tienen las artes; por lo tanto no pueden discriminar en profundidad la importancia de la obra y los nombres de los artistas.

• En cuanto a la comprensión del público por mi obra, mis monumentos a Balmaceda, en el Parque Gran Bretaña, y el de las educadoras, en la Avenida Bernardo O'Higgins, produjeron un impacto desconcertante cuando se inauguraron; pero con el tiempo, poco a poco, la gente se ha acostumbrado a verlos como algo propio. Es natural que reaccionara de este modo, porque desde su nacimiento se les ha acostumbrado a ver los monumentos sin vida ni expresión que adornan los paseos, ya que, como sabemos, la mayoría de ellos han sido fabricados en los talleres europeos, retratando sólo el gusto cursi del latinoamericano.

Extractado de "Anales de la Universidad de Chile", Octubre-Noviembre, 1965

¿Cree que los artistas son seres que nacen con talento especial?

Creo hasta cierto punto en el talento enorme con que nace algún ser humano. Sin embargo, creo más en el talento normal pero cultivado con paciencia, gracias al cual pueden obtenerse verdaderas maravillas. Las in-

teligencias disciplinadas son heroicas, porque el espíritu se topa con la materia y resulta que cualquier artista siempre se topa con una inmensa marea que actúa en contra.

Usted fue el creador de la Escuela de Canteros en el año 1943. ¿Cuáles fueron los motivos de su clausura?

La verdad es que desde que se fundó, no fue del agrado de los escultores. La cantería es algo que se aprende realizando obras; pero, poco a poco, fueron agregando cursos con el afán de intelectualizarla, cosa que es una ridiculez. Al final, su muerte llegó sin pena ni gloria, luego de ser única en su especie en toda América.

Mucho se ha hablado últimamente del arte comprometido. ¿Qué opina usted al respecto?

No creo en él. Para mí sólo existe buen arte o mal arte. El resto es una tontería.

Magdalena Cruzat, revista "Qué Pasa", 13/05/1976



Nombre de la obra: "La semilla"
Autora: Patricia del Canto
Materiales: Acero soldado y oxidado con un centro de bronce fundido y pulido.
Dimensiones: 4,00 x 1.10 x 0,30 m.
Fecha emplazamiento: Octubre de 1993.
Auspiciador: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes.
Significado: Simboliza la capacidad de renacer, de dar vida, como un astro que emerge victorioso de entre los barrotes que lo aprisionan.



Patricia del Canto Vargas

(Santiago, 16 de marzo de 1948)



Desde 1966 a 1970 estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y en la Escuela de Artes Aplicadas, especializándose en escultura. De 1971 a 1977 fue Profesora Ayudante de Cerámica y Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Desde 1978 Profesora Académica del Departamento de Artes de la misma Universidad. Desde diciembre de 2002 a diciembre de 2005, Directora del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Sus primeros trabajos fueron cerámicas de pastas coloreadas. Luego derivó a la escultura propiamente tal, principalmente representación del ser humano, con volúmenes y formas referidas a fragmentos del cuerpo, manos y torsos, organismos ligados al ciclo natural como las semillas, formas simples geométricas. A partir de 1990 sus esculturas monumentales están concebidas para ser emplazadas en espacios abiertos. Las técnicas utilizadas han sido la cerámica, fundición de metales, bronce, acero oxidado, aluminio, cemento, cuero repujado, resina, madera, poliéster con fibra de vidrio, espejos y piedras que conservan su estado natural.

"Un estilo de escultura que se articula y compromete con su entorno, con el lugar de emplazamiento y, además, integra la participación activa del espectador al sistema propuesto. Esto significa una gran diferencia conceptual con la tradicional escultura-objeto, la cual sólo permite su observación desde afuera, rodeándola, sin una interacción real con ella".

¿Podría describir su obra en el Parque desde el punto de vista formal y expresivo?

Se trata de una escultura constructiva compuesta por 13 barras de acero soldadas y un volumen central de bronce fundido. Representa la fuerza vital positiva que surge y se desarrolla a pesar de restricciones negativas.

¿Esta escultura se relaciona o diferencia con el resto de su producción escultórica?

Está relacionada con el resto de mi producción artística. Pero también tiene una diferencia, ya que ésta propone una interacción espacial solamente y no una interacción real con el espectador, como la gran mayoría de mis obras.



¿Fue concebida para emplazarse en este Parque?

Fue concebida para ese lugar, pero como era el Parque en 1992, fecha de su emplazamiento, no como está ahora en que lo ampliaron e instalaron dos esculturas de un formato mucho mayor y demasiado cercanas a mí obra. Desgraciadamente, con ésto se perdió completamente el entorno adecuado que tenía, que le confería la privacidad e intimidad que la obra requiere.

Cuando emprende un trabajo escultórico ¿tiene una idea preconcebida?

Sí. Inicialmente está la idea, lo que quiero comunicar, y ésto se va afinando con el análisis del lugar para definir las dimensiones y la materialidad.

¿Cómo va gestando el proceso de creación de una obra?

La idea original se va plasmando inicialmente en bocetos gráficos y luego en una maqueta a escala. Después pasa a la construcción definitiva.

¿Por qué escogió el acero para la ejecución de su obra?

Porque tanto el acero como el bronce son materiales aptos para obras al exterior y combinan de muy buena manera con el entorno paisajístico.

¿Cómo elige el material para una obra?

Teniendo en cuenta lo que quiero expresar y también considerando el lugar de emplazamiento y la escala elegida.

¿Existe alguna influencia en su estilo?

Los antecedentes de mi creación se pueden encontrar en escultores como Constantin Brancusi, o en el constructivismo ruso de principios del siglo XX, el constructivismo inglés o el arte minimalista. También me interesa la obra de Sol LeWitt, Richard Serra, Isamu Noguchi, Eduardo Chi-

llida y de algunos arquitectos como Tadao Ando y Frank Gehry.

¿Cómo definiría su línea estilística, creativa?

Como escultura interactiva o escultura-sistema. Es decir, un estilo de escultura que se articula y compromete con su entorno, con el lugar de emplazamiento y, además, integra la participación activa del espectador al sistema propuesto. Esto significa una gran diferencia conceptual con la tradicional escultura-objeto, la cual sólo permite su observación desde afuera, rodeándola, sin una interacción real con ella.

¿Sus obras son un trabajo individual o participan ayudantes?

La concepción y creación es un trabajo individual. En la ejecución cuento con la ayuda de otras personas, como el fundidor y el soldador, entre otros.



¿En la concepción de sus obras prima la inspiración o el raciocinio?

Están presentes ambos factores.

¿Qué elementos sustentan su obra?

Articulación espacial, escultura-sistema, síntesis composicional y constructiva, estructuras sinérgicas.

¿Cómo influye el espacio en la ejecución de sus obras?

Es determinante. Por eso hay un reconocimiento y análisis del terreno donde se va a emplazar la obra.

Finalmente, ¿qué comentario le merece el Parque?

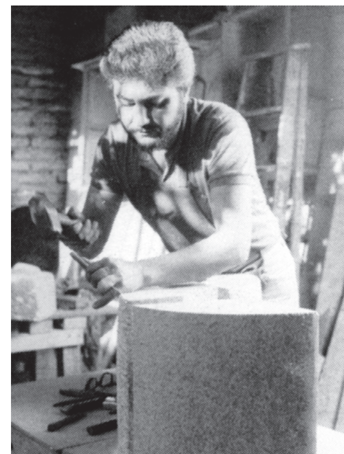
Ojalá existieran muchos más parques como éste en Santiago. Debería haber al menos uno en cada comuna.

Nombre de la obra: "Sol y luna"
Autor: José Vicente Gajardo
Material: Granito negro,
blanco y gris.
Dimensiones: 4,30 x 2,00 x 0,46 m.
Fecha emplazamiento:
Noviembre de 1993.
Auspiciador: Morgan Impresores
Significado: Simboliza la presencia
del hombre y la mujer en el universo.



José Vicente Gajardo

(Tomé, 27 de octubre de 1953)



En 1983 se gradúó en Licenciatura en Artes con mención en Escultura en la Universidad de Concepción. Tuvo como maestros a Enrique Ordóñez, Eduardo Meissner y Julio Escámez, entre otros. Trabaja la piedra con gran destreza de oficio, dándole presencia a las formas abstractas y de gran síntesis. Ha obtenido numerosos premios en Chile y en el extranjero, tales como: Premio Marcos Bontá, concedido por la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile (2007); Premio único en concurso Una Escultura para Vietnam (2006), donación del Gobierno con motivo de la visita de la Presidenta de Chile; Premio internacional de adjudicación conjunto escultórico (11 obras) en Santa Maria Da Feira Portugal (2004); en el Concurso Internacional de Escultura Expo 2000, Hannover, Alemania, seleccionado en representación de Sudamérica; Exposición Open 2000 Lido Venecia, Italia, en representación de Sudamérica; Premio Nacional de la Critica, Mejor muestra del año 2000. Ha participando en talleres, parques y simposios de escultura en Chile, Argentina, México, Venezuela, Canadá, Francia, Portugal, Alemania e Italia.

"Una obra pequeña ocupa un espacio interno, íntimo, de cobijo. Es un objeto más en un contexto cerrado. Es parte de un espacio personal. La obra urbana, en cambio, está abierta a toda la comunidad, obedece a características espaciales distintas, está subordinada al lugar donde será emplazada".

¿Cómo describiría su obra en el Parque?

Sol y luna son símbolos religiosos presentes en las culturas de nuestros pueblos originarios. Representan a la pareja humana, donde reivindico la idea de familia. Son esculturas minimalistas de grandes síntesis, ejecutadas en granito negro y alzadas en dirección al espacio en busca del sol naciente.

¿Hay diferencias entre esta obra y el resto de su trabajo artístico?



Desde un punto de vista del hacer existe una relación en el manejo de los medios y en la aplicación de éstos. Es una misma mano cuyas variaciones no son substanciales. Sin embargo, entre una obra de pequeño formato y una de características urbanas que realizo paralelamente, la diferencia se da en su escala, en el espacio por ocupar. Una obra pequeña ocupa un espacio interno, íntimo, de cobijo. Es un objeto más en un contexto cerrado. Es parte de un espacio personal. La obra urbana, en cambio, está abierta a toda la comunidad, obedece a características espaciales distintas, está subordinada al lugar donde será emplazada. Esta obra en particular, *Sol y luna*, obedece a un tiempo, a una manera de hacer y de sentir el material. A diez años de ejecutar esa obra, mi propuesta es diferente. Hay nuevas búsquedas, nuevas investigaciones, veo el material con otros ojos.

¿Por qué eligió la piedra para la ejecución de *Sol y Luna*?

Porque mi adaptación a ella se debe a una larga experiencia iniciada en la cantera. Conociendo sus características y diferentes estadios de trabajo podría decir que hoy pienso, siento y ejecuto en piedra. Es un material muy ligado a nuestra cultura precolombina. Hay una correspondencia cultural entre el hombre y la piedra. Este material tiene su escala, su peso, que a la hora de decidir es necesario tener en consideración.

¿Cómo llega a la idea definitiva de una obra?

Considerando de antemano que el material elegido es piedra, antes de ejecutar un proyecto urbano reconozco el espacio, sus características físicas y el entorno inmediato. Estos aspectos son determinantes. Un parque, una plaza o el frontis de un edificio, son espacios distintos que condicionan la obra.

Una vez reconocido el espacio, realizo una o varias maquetas en greda. Para mí este mecanismo visual es el más certero y me permite una mayor claridad de resolución. Sólo un cuerpo, un volumen tridimensional, me genera un juicio verdadero, una aproximación de análisis.

En sus obras, ¿hay una idea preconcebida o se va gestando en la medida de su realización?

Parto de un terreno conocido, una materialidad tratada, un espacio analizado, una maqueta previa. Después de estos antecedentes llevo la obra a mi terreno. No creo en las improvisaciones. La piedra no lo permite. Las exigencias de este material son asumidas con conocimiento previo. La piedra tiene sus características y escala acotada. No puedo presumir alzar una obra de 10 metros de alto en un solo bloque de piedra, por ejemplo, pero sí podría obtener esa altura a través de varios bloques que es lo que habitualmente hago.

¿Ejecuta sus obras individualmente o con ayudantes?

Depende de la magnitud del proyecto. Los urbanos están siempre condicionados a una fecha de entrega. Hay etapas, como la extracción, el traslado y acopio de material, donde participan personas ajenas al hacer o al desarrollo de la obra, porque se utilizan grúas y camiones de carga de alto tonelaje. Pero existe, además, un equipo directo cercano con el que ejecuto mis obras. Son uno o dos ayudantes canteros. Ellos me aprovisionan del material y me anticipan procesos del trabajo, como el desbaste y tallado aproximado de la obra. No desconozco ningún proceso de la obra y participo desde la elección de la piedra hasta el emplazamiento definitivo de la misma.



Toda escultura, por insignificante que sea, se gesta a partir de una cabeza que crea, dirige y supervisa las etapas. Y esa es la del escultor.

¿De dónde obtiene las piedras y cómo procesa una obra?

Las extraigo de una cantera situada en un lugar aledaño a donde resido. Está a 20 kilómetros de Doñihue, en la cordillera de la Costa. Son grandes rodados de piedra. Se les corta y extrae en forma de bloques que se trasladan a mi taller. A partir de una maqueta, como lo expliqué antes, y de una matriz a escala, hago un trazado sobre los bloques para después desbastarlo. El referente en maqueta es sólo eso y no lo considero en un 100%. La idea definitiva llevada a la piedra es finalmente la que toma su rumbo. La maqueta es una base necesaria. La obra original debe incluirla, pero también debe admitir el mundo al que pertenecerá la obra. La maqueta no puede contener esa relación con el espacio, solo intuirlo, de ahí su importancia.

¿Algún juicio sobre el Parque de las Esculturas?

Me parece muy interesante crear estos espacios de encuentro insertos en la comunidad. El hecho de ser protegidos, cerrados, no es lo ideal, pero gracias a ello se conserva sin alteraciones el patrimonio escultórico de un país.

Nombre de la obra:
"Yantra-Mandala"
Autora: Aura Castro
Material: Acero inoxidable
Dimensiones: 2,10 x 6,00 m.
Fecha emplazamiento: año 2005
Auspiciador: Costanera Norte S.A.
Significado: Un yantra en la filosofía y religión budista es un esquema geométrico del universo. Se usa para meditar y tranquilizar la mente como el mandala, otra forma geométrica constituida por círculos o triángulos.

Nombre de la obra:
"Rayo de energía"
Autora: Aura Castro
Material: Acero pintado
Dimensiones: 2,72 x 1,19 x 1,04 m.
Fecha emplazamiento:
Noviembre de 1993
Auspiciador: Banco Security
Significado: Representa un rayo transmisor de energía, con forma de banco, de color rojo, para recostarse en él. Emerge de la tierra y va hacia lo alto.

Aura Castro

(Santiago, 12 de diciembre de 1946)



En 1979 estudió escultura en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Luego, viajó a España donde se incorporó a la vida artística y cultural de ese país. Paralelamente, se ha desempeñado como profesora de escultura en la Universidad de Chile, sede Valparaíso. Su obra se caracteriza por la búsqueda de la simplicidad y la abstracción. Ha utilizado diversos materiales en bruto combinándolos con otros más elaborados, como bronce, aluminio, granito, plástico y diversos tipos de acero.

"Rayo de energía representó el momento en que volví al país, en tanto Yantra-Mandala refleja mi momento actual de búsqueda de lo sagrado, de lo espiritual, que se refleja a través de la simbología aplicada en mis obras".

Usted tiene dos obras en el Parque. Una la denominó *Yantra-Mandala*. ¿Qué simboliza?

Un *yantra* en el hinduismo es un esquema geométrico del universo. Se usa para meditar y tranquilizar la mente como el *mandala*, otra forma geométrica constituida por círculos o triángulos.

Utilicé las formas de los chacras, cuyos esquemas son triángulos y círculos. En mi trabajo se pueden observar dos triángulos. Uno abierto y el otro con un cono cerrado en su interior. Es la concepción de la deidad, generalmente expresada en forma triangular o piramidal. Así tenemos, entonces, el espíritu humano contenido en la deidad y la energía del cosmos.



¿Por qué la elección de un concepto budista?

Es más bien un concepto de la relación entre el arte y lo sagrado. Una búsqueda que me lleva a tiempos inmemorables. Cuando la religión se fundía con el arte. Cuando religión y arte eran una misma cosa. Es un intento de reencontrarme con el hombre de las cavernas, el hombre que pintó las cuevas de Altamira y todas las expresiones rupestres que para mí son como la Capilla Sixtina de la Edad de Piedra y donde se advierte un cierto carácter mágico. A partir de ese punto pretérito empiezo a trabajar lo mío y le doy ese carácter mágico-religioso, pero en una perspectiva contemporánea.

¿Cómo definiría está obra?

Como un instrumento para meditar y aquietar la mente. Esa es la idea. Es una forma geométrica triangular representativa de la deidad, de lo sagrado.

¿Por qué escogió acero inoxidable?

Siempre lo utilizo. Me gusta porque también representa el consumismo de la sociedad moderna y su frialdad, reflejada en ese color mecánico, de pulido brillante, como los artefactos utilizados en medicina. El acero, como el titanio, es material aséptico, limpio, preciso. Distante de los materiales nobles de la escultura como el mármol, el granito, el bronce o la madera.

Para mi era claro que debía hacer una obra para el aire libre, que se mantuviera en el tiempo y no pesara mucho. A tales condiciones se sumaba un presupuesto limitado. Casi no obtuve ganancias.

En el marco de su creación artística, ¿cuál sería la diferencia de esta obra con su anterior producción?

A mi parecer, esta obra mantiene la monumentalidad de mi obra reciente; la diferencia es que este gran volumen tiene una horizontalidad muy acentuada.

¿Cómo llegó a concebirla?

Pensé en las particularidades físicas del entorno y en la incorporación del espectador que transita por el Parque. Pensé en las características mágico-sagradas de concebir una forma escultórica de líneas geométricas, volúmenes y cosmogonía precolombina y simbología sagrada.



Pero antes de iniciarla, ¿conoció el espacio donde sería situada?

Sí. Era el año 2003. Cuando el área donde hoy se levanta el Parque era un gran hoyo por los trabajos de la Costanera Norte. Tuve acceso a los planos arquitectónicos y luego de verlos me imaginé la obra y pensé ubicarla a la entrada para que recibiera a las personas cuando llegaran al Parque. Pero por razones estructurales —la losa del túnel no permitía el peso— se le situó donde está actualmente.

¿Hubo alguna idea preconcebida?

La forma surgió en mi mente de un momento a otro. Fue un acto espontáneo. Un instante mágico. Simplemente apareció. La capturé y comencé a darle forma, a darle vida en el taller.

¿Y realizó bocetos previos?

Una maqueta en poliuretano y cartones. Y con ella fui a la maestranza.

¿Cómo definiría su forma de creación artística?

De muy grandes volúmenes, de gran limpieza formal, gran elaboración, gran factura, donde no falta ni sobra nada. Sólo está la obra impecable. Todo mi trabajo de estos últimos 20 años tiene ese sello. Así, *Yantra-Mandala*" se sitúa dentro de mis conceptos como artista y que llegan al minimalismo geométrico.

La concepción de su obra, ¿es inspiración o raciocinio?

Mitad y mitad. Primero está la inspiración, ese acto mágico, sublime, que se convierte de fuerza interna en idea que, como artista, debo capturar, asir. Después viene el raciocinio. El cómo trasformo la intangibilidad de la idea primigenia en un hecho concreto. Porque si se tiene una gran idea y no se la materializa, no existe. Una gran idea debe tener un proceso de gran elaboración.

¿Qué elementos sustentan su obra?

Mi técnica no es substractiva sino aditiva. Voy agregando material a la obra, estructurando las formas, dándoles volúmenes. No es como en el proceso creativo de la piedra, donde se la va desgastando. O, como en el proceso de la madera, donde se va sacando.

Caracterizo mi trabajo en grandes volúmenes geométricos. Ello se refleja, por ejemplo, en *Templo del Sol*, escultura situada en Huechuraba, muy relacionada con volúmenes positivos y negativos. Los vacíos y los llenos tienen la limpieza formal y el pulido que impongo a mi obra.

¿Cómo influye el espacio en la ejecución de sus esculturas?

Mis obras están pensadas para que la gente las recorra, las observe desde diversos ángulos, las toque y perciba la sensación del material y del volumen con todos sus sentidos; las viva, se meta dentro de ellas, las haga suyas, se integre a ellas, sea parte de ellas y ellas parte de la gente. Eso me satisface: que mis obras se vivan, porque eso les da vida. Especialmente en *Yantra-Mandala*. Cuando recién se instaló y fui al día siguiente a pulirla y ver los detalles, advertí que hubo gente en su interior. Huellas de barro así lo delataban. Con el tiempo eso se ha repetido, indicando que la obra invita a la gente a estar dentro de ella, a sentirla.

¿Qué importancia tiene para usted la presencia de una obra suya en el Parque de las Esculturas?

Fue un sueño realizado. Siempre quise tener una escultura en el Parque. Un primer intento fue fallido. No me aceptaron. Eso me produjo bastante angustia. Necesitaba estar en el Parque, luego de mi regreso de España, en 1990. Cuando se convocó a los artistas a concursar resulté elegida. Para mí es un honor estar junto a los más grandes escultores de Chile. Hay gente importantísima como mi maestro Juan Egenau o como Vicente Gajardo o Federico Assler.

¿Qué destacaría de la segunda escultura, la de menor formato?

Representa un rayo transmisor de energía, con forma de banco, de color rojo, para recostarse en él. Emerge de la tierra y va hacia lo alto.

¿Y por qué la forma de rayo?

Representa y simboliza la energía. Quería una energía telúrica en dirección a lo alto, como la energía espiritual, y que las personas al recostarse en ese banco se cargaran de ella.

Esta obra, de menor formato, fue parte de un concurso convocado por un banco y luego donada a la comuna de Providencia. Para mí fue una sorpresa muy agradable que quedara en el Parque. Pero la encuentro mal ubicada. Debería estar en un lugar más accesible invitando a sentarse. La titulé *Rayo de energía*. Es una obra que puede seguir desarrollándose y convertirse en un conjunto con una Mesa de energía. (La obra fue resituada y pintada en 2007, durante el proceso de restauración y mantención. N. de los A.)

¿Qué material utilizó en esta segunda escultura?

Acero al carbono en plancha de 6 mm. de espesor, soldado y pintado rojo. En ese momento estaba trabajando ese material y me parecía como el más adecuado para darle el color de la energía.

¿Cómo llegó a esa idea?

En ese momento mi tema era la energía. Y el concurso demandaba hacer una escultura con forma de banco para que la gente se sentara en ella.

Lo que realiza, ¿siempre se vincula al momento artístico que está viviendo?

Así es. *Rayo de energía* representó el momento en que volví al país, en tanto *Yantra-Mandala* refleja mi momento actual de búsqueda de lo sagrado, de lo espiritual, que se refleja a través de la simbología aplicada en mis obras.

¿Alguna opinión sobre el Parque de las Esculturas?

Es un ejemplo que debería imitarse en todas las comunas del país para abrirle espacio a la escultura de manera permanente. Ese es el concepto de la ciudad moderna. Estoy muy contenta de estar en este Parque. Me ha llenado de alegría y me da energías para seguir adelante, para seguir trabajando más, para que haya más esculturas al aire libre, tanto mías como de otros artistas. El sueño de todo escultor, de todo artista, es ver su obra en un espacio público, en un punto en el cual la gente o la persona que camina por ahí pueda dialogar con ella, contemplarla, vivirla y criticarla positiva o negativamente. Eso es maravilloso.



Nombre de la obra: "Semillas"
Autor: Cristián Salineros
Material: Acero tejido y remaches de acero inoxidable.
Dimensiones: 4,40 x 2,30 x 11,40 m.
Fecha emplazamiento: año 2005
Auspiciador: Costanera Norte S.A.
Significado: Conjunto creado pensando en el paisajismo y su recorrido. Los elementos simbolizan "semillas" caídas desde los árboles del Parque.

Cristián Salineros Fillat

(Santiago, 16 de octubre de 1969)



En 1988 estudia técnicas gráficas en el TAV-Taller de Artes Visuales. En 1993 Licenciatura en Bellas Artes, mención en Escultura en la Universidad Arcis de Santiago, discípulo de Osvaldo Peña. Desde 2003 a 2005 estudios de posgrado, Kunstakademie Dusseldorf, Alemania. A partir de la década de los '90 se da a conocer como escultor, realiza obras en bronce oxidado, técnicas mixtas, experimenta con distintos materiales, como piedra, fierro y madera. Su temática está inspirada en las formas naturales de la semilla, frutas y el huevo, para ejecutar esculturas vinculándolas con los símbolos esenciales de la vida. En el 2002 recibe el Premio Alcatel, otorgado por Amigos del Arte y en el 2003 el Premio Altazor, mención Escultura y Beca DAAD, Servicio Alemán de intercambio académico.

"Considero que hoy en las artes contemporáneas todos los materiales son posibles y es responsabilidad del artista determinar cuál de ellos es el más adecuado para llevar a cabo una obra visual".

¿Podría describir su obra en el Parque desde el punto de vista formal y expresivo?

Semillas, es un proyecto concebido para ser instalado en el Parque de las Esculturas.

Se planteó el desarrollo de tres formas dispuestas directamente sobre el pasto sin pretender un gran formato, sino una relación de escala con el entorno y con los visitantes del Parque. La obra no debía presentarse ajena a los observadores, sino como parte del recorrido, eliminándose, por tanto, cualquier posibilidad de base o plinto que obligara a levantar la mirada para observarla, o que pudiese generar algún tipo de verticalidad.

Este trabajo insiste, precisamente, en la posibilidad de instalar una obra o, en este caso, una disposición de "objetos", como un elemento más dentro del paisaje y no ajeno a éste o decorativo del mismo. Dicho de otra forma, la obra es instalada como paisaje en sí mismo y como generadora de espacios, sin que se transforme en algo monolítico que sobrepase la escala humana.

El conjunto fue dispuesto pensando en el paisajismo del parque y su recorrido. Por eso se han plantado árboles en el mismo lugar del emplazamiento, de manera que cuando ellos crezcan estas "semillas" queden bajo su follaje, como si hubiesen caído desde dichos árboles.

¿Hay semejanzas o diferencias entre su obra en el Parque con el resto de su producción escultórica?

No hay semejanzas o diferencias sustanciales. En mi caso, el desarrollo de una obra es el resultado de un trabajo de investigación surgido en el proceso de reflexión en torno a un proyecto. A mi juicio, siempre un proyecto para el espacio público tiene otra dinámica y presenta condicionantes distintas y diversas con las cuales no siempre se trabaja al interior del taller.

¿Cómo gestó, pensó y proyectó la idea para el contexto dónde está situada?

En parte la respuesta a la pregunta la he dado al comienzo. No obstante sería pertinente agregar que esta obra nace de un estudio acucioso del Parque donde se emplazaría. Recuerdo haberlo recorrido y observado a la distancia en innumerables ocasiones. También hice una serie de fotografías y revise los planos.

Siempre me interesó realizar un trabajo que no interrumpiera la mirada ni el desplazamiento de la gente y que su escala no resultara ajena al

observador. También tuve presente el paisajismo y cuanto ocurriría en el entorno inmediato a la obra, como la plantación de árboles, en este caso un jacaranda, cuyas flores moradas contrastan con el verde del pasto y los volúmenes de color amarillo-verdoso, generando una visualidad propia y por ende un paisaje.

¿En esta obra había una idea preconcebida?

No. El proyecto nace al momento de conocerse el lugar de emplazamiento de la obra. Esa es su génesis.

¿Cuáles son las etapas por las que usted transita en su trabajo escultórico?

Conocimiento del lugar de emplazamiento.

Estudio y análisis del lugar.

Desarrollo de ideas por medio de dibujos.

Traspaso de bocetos a formas tridimensionales.

Realización de maquetas.

Fotomontajes.

Visitas al lugar.

Estudio de color y materialidades.

Realización de las maquetas definitivas.

¿Qué opinión la merece el Parque de las Esculturas?

Es un lugar interesante e importante como colección de esculturas al aire libre. Se podría pensar como un museo. Pero, por otro lado, me parece un tanto extraña la sensación de obras acorraladas, como enjauladas dentro de un espacio delimitado. Lo interesante sería que las obras salieran a la calle, a los espacio, al encuentro de la gente, que participaran más del sistema orgánico de una ciudad, y no instaladas para ser vistas como quien asiste a un zoológico a ver animales.

¿Por qué escogió el acero para la ejecución de su obra?

El material elegido para este trabajo fue de alguna manera una consecuencia del trabajo investigativo realizado en ese tiempo y relacionado con los sistemas de construcción. Por ejemplo: la cestería. Por ello me planteé trabajar con un material con la cualidad técnica de estar al aire libre sin sufrir mayores alteraciones. Pero no deseaba trabajar el acero de la manera habitual. Entonces me propuse tejer platinas de acero imitando la cestería.

¿Predilección por algún determinado material?

No tengo ni tendré material predilecto. Los materiales están al servi-



cio del artista y del proyecto realizar y no el artista o el proyecto al servicio del material. Considero que hoy en las artes contemporáneas todos los materiales son posibles y es responsabilidad del artista determinar cuál de ellos es el más adecuado para llevar a cabo una obra visual.

¿Existe alguna influencia de estilo o influencia de algún maestro?

Tuve la suerte de tener grandes maestros. Pero estos no influyen sino más bien enseñan que el proceso creativo está estrechamente ligado al deseo, la obsesión, la investigación, el rigor y la disciplina.

¿Cómo definiría su línea estilística?

No podría definir mi "línea estilística". ¿Qué es estilístico? Uno construye su imaginario personal y éste, lentamente y producto del trabajo, se va transformando en lenguaje visual propio.

¿Su obra es un trabajo individual?

Sí, sin prejuicio de mandar a hacer la obra. Eso no resta autoría. El trabajo del artista es la creación y no necesariamente la ejecución. O sea que el artista no indispensablemente debe tener habilidades manuales o artesanales para realizar un trabajo.

¿Qué elementos sustentan su obra?

El desarrollo espacial, la relación de escala con el lugar y el observador, la disposición no sólo de un elemento, sino de un conjunto de piezas



que en su totalidad generan un grupo escultórico con la capacidad de constituirse como un nuevo lugar incorporado al paisaje.

¿La concepción de su obra es inspiración o raciocinio?

Es raciocinio, intuición, emoción y trabajo, y la idea de plantearse la solución de un problema espacial y constituyente de lugar. No creo mucho en la inspiración. Pero si existe y llega a mi taller ojalá me encuentre trabajando.



Nombre de la obra: "Vigías del parque"
Autora: Cecilia Campos
Material: Mármol blanco y negro
Dimensiones: 2,27 x 4,50 x 0,65 m.
Fecha emplazamiento: Año 2005
Auspiciador: Costanera Norte S.A.
Significado: Simbolizan los guardianes tanto del entorno natural como de las múltiples obras emplazadas en el Parque.

Cecilia Campos

(Santiago, 1947)



Su formación ha sido prácticamente autodidacta. Sin embargo, estudió escultura con Matías Vial. Su técnica es la talla directa sobre piedras (mármol, alabastro). Ha trabajado también en bronce. Su temática es la figura humana, desnudos femeninos, formas simples, simbólicas. Trabaja el contraste de la rugosidad del material con el brillo obtenido del pulido de las superficies. Su búsqueda investigativa la lleva a realizar trabajos con un sentido de monumentalidad. Realiza obras abstractas y simétricas de tendencia geométrica.

"La forma se va definiendo y concretando con el trabajo cotidiano y riguroso de la piedra".



¿Puede describir su obra en el Parque?

Es un conjunto escultórico compuesto por cinco figuras realizadas en mármol de Carrara. Son de carácter monumental y ofician de vigías del Parque.

¿Entonces la idea estaba preconcebida?

Hice la maqueta pensando que algún día esta obra podría estar ubicada en un espacio público.

¿Por qué escogió el mármol?

Porque es el material que más me representa.

¿Hay alguna diferencia en esta obra con su producción anterior?

Hasta cierto punto yo creo que sí, pues es la continuación de una temática concentrada en la figura humana.

¿Y por qué esa temática?

La propuesta formal y escultórica de esta obra está profundamente ligada a mi sentir espiritual y emocional del momento en que la hice.

¿Qué simboliza?

La simbología de este conjunto escultórico esta íntimamente ligada al concepto de pureza formal del material. Agregada a la idea de "atlantes" o vigías.

¿Usted visitó antes el parque?

Sí, muchas veces.

En términos generales, ¿puede describir el proceso de sus obras?

Primero dibujo y después hago maquetas. Trabajo las maquetas con arcilla y después las realizo en el material definitivo, realizando los cambios que pida el mármol.

¿Cómo va definiendo y concretando la forma?

La forma se va definiendo y concretando con el trabajo cotidiano y riguroso de la piedra.

¿Usted compra el mármol?

Sí, el mármol lo importo de Carrara, el travertino y los granitos los compro en Chile.

¿Cómo definiría su forma de creación o línea artística?

Como un trabajo riguroso de los materiales y una profunda meditación sobre la forma creativa.

¿Su obra surge de la inspiración o del raciocinio?

Depende mucho de la forma de la piedra y después mitad y mitad.

¿Qué elementos sustentan su obra?

Se arma con pureza de líneas y formas, es decir, planteamientos rigurosos respecto a la forma y los materiales empleados.

¿Cómo influye el entorno en su obra?

En esta escultura el entorno del Parque es fundamental. Mi propuesta era que a través de los "vigías" se viera el río, los árboles, la vegetación mezclándose en un tono armónico.

¿Qué opina del Parque de las Esculturas?

Es un lugar de descanso, de meditación y contemplación de espacios escultóricos.

¿Qué importancia tiene que una obra suya este en el parque?

Para mí, es un hito importante en mi quehacer escultórico.

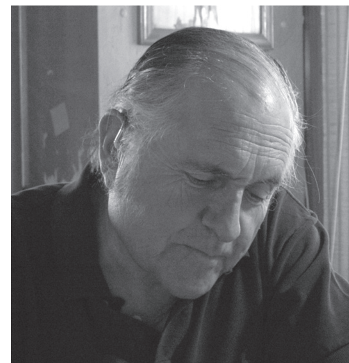


Nombre de la Obra:
"Piedra de 4 miradas"
Autor: Francisco Gazitúa
Material: Granito, cantera en Pirque, Cajón del Maipo
Dimensiones: 3,50 x 1,6 x 1,8 m.
Fecha emplazamiento: año 2005
Auspiciador: Costanera Norte S.A.
Significado: La escultura ahuecada busca cobijar en su interior al espectador que es observado por la cordillera de los Andes y por la aguas del río, y él, también puede mirar las montañas y si gira hacia la ciudad de Santiago observará las aguas del río



Francisco Gazitúa Costabal

Santiago, 29 de septiembre de 1944



Estudió Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile y escultura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Sus maestros fueron Lily Garafulic, Marta Colvin y Samuel Román. En 1977 es becado por el Consejo Británico para cursar estudios de Escultura en Saint Martin's School of Art en Londres, Inglaterra. Tuvo como maestros a Anthony Caro, Tim Scott y Philip King. En 1979 fue designado profesor de dicha institución. Su obra monumental en acero metal piedra y madera se encuentra emplazada en el espacio público en Chile y numerosas ciudades del mundo. Su labor escultórica, docente y de reflexión en el campo de las artes visuales, ha sido reconocida tanto en Chile como en el extranjero. En 2007 es nombrado miembro de la Academie Royale des Ciences et de Beaux Arts de Bélgica en reemplazo del escultor británico Lynn Chadwick. Vive y trabaja en su taller-cantera en Pirque, a los pies de los Andes de Chile.

"El escultor que no ha sido capaz de comunicarse místicamente con la materia no va a hacer nunca verdadera escultura. Tan simple como eso. Durante muchas horas el escultor está frente a una cosa muda y si no es capaz de sentir que hay reverberaciones de vida en eso y utilizar esa vida, si no logra entenderlo, no puede crear. Hay que sentir y eso es un fenómeno místico".

¿Cuáles diría que son las motivaciones fundamentales que han impulsado su obra?

Las más primitivas. Son las penas, las fuerzas del dolor, los hielos de la muerte. Mi obra, buena o mala, es el barco que lleva hacia la orilla de la vida. Si no hago escultura me muero. Soy feliz haciéndola, aunque a veces tampoco sufro el infierno. Es curioso, desde niño me ocurrió lo mismo. Cada vez que estaba triste me ponía a tallar palos y hasta hoy siento que la calidez de la madera me reordena hasta los huesos.



Usted es uno de los escultores chilenos que destaca por su concepción monumental, ¿Cómo ha desarrollado el concepto de monumentalidad y en qué le ha sido posible llevarlo a la práctica?

Llegué a la monumentalidad como lo han hecho muchos escultores de mi generación, tratando de encontrar una salida a la crisis de la plástica producida para los salones. Me refiero a las exposiciones que solamente ve un público culto. Entonces se trató de llevar la escultura a entablar un diálogo con el ser humano común y en los lugares cotidianos. Mi primera experiencia con escultura monumental fue cuando era alumno, en segundo año de Bellas Artes, y realicé un San Jorge y el dragón, por encargo de Jorge Vial. Luego, en un esfuerzo mancomunado con Marta Colvin y el hermano Martín Correa hicimos la Virgen de los Benedictinos. En esa época hicimos también varios juegos infantiles para parques. En Londres trabajé con un grupo de artistas de gran tradición en escultura monumental instalada en el paisaje, especialmente en acero. La mayoría habían sido ayudantes de Henry Moore, pionero en la materia. Después, en un proyecto conjunto entre el Consejo Británico y mi escuela, me tocó fundar en Yugoslavia la Escuela Kornaria, especializada en mármol a gran escala. Desde mi regreso a Chile, hace cuatro años, he dedicado casi todo mi esfuerzo para formar conciencia de la importancia de la escultura en la ciudad y en el paisaje.

¿Qué importancia le asigna a la escultura como integrante del entorno urbano?

Creo que la escultura debe estar al aire libre y bajo el sol. En estos tiempos los escultores hemos tenido que recuperar el concepto de escultura y rehacer la fe en ella. En esto, sin embargo, hay mucho que hacer.

¿A qué atribuye usted que después de haberse producido en Chile tan buenos escultores, se siente hoy un vacío entre las generaciones posteriores a la suya?

En los últimos años no han surgido escultores porque no hay verdadero amor a la materia, porque se ha perdido la sensualidad y el respeto al paisaje. También por desconocimiento de que hay en la tierra un corazón espiritual.

Sonia Quintana, diario "El Mercurio", 25/06/1989

Y de todos los materiales, ¿con cuál siente más fuerza?

Trabajo la madera, el fierro, la piedra, y voy cada vez conociéndolos más. Quizás algún día tenga que definirme por uno. El problema no está en los materiales. Hay cosas, por ejemplo, que son sólo volcables en piedra. Las obras son hijas del material.

Cecilia Valdés Urrutia, diario "El Mercurio", 12/09/1993



¿Hace maquetas o apuntes?

Trabajo directo; no quiero que el dibujo sea un intermediario entre obra y realidad...

¿Son imágenes que surgen al momento de esculpir o se propone un tema?

Es una consecuencia, un encadenamiento o camino. Una cosa lleva a la otra; un paso va pidiendo otro. Es de mucha hilación, de pasos andantes, lentos.

Luz María de la Vega Prat, diario "El Mercurio", 21/10/1995

Fierro, madera y piedra. ¿Cómo es su relación con cada uno de los elementos de esta trilogía?

Vamos viendo. ¡El adorable fierro! Lo conocí siendo niño, en la fragua. Es el material con el que además tallo las maderas y las piedras. Es un material originario, por así decirlo. Yo soy un tallador. Una persona que toma un fierro afilado con el que va distinguiendo y tallando. No soy un modelador como don Samuel Román, por ejemplo. El decía: "Los escultores se dividen entre los que tienen la sensibilidad en la punta de los dedos y los que la tienen en la punta de un cuchillo o de un cincel". Yo soy de los últimos, un intermediario.

Sigamos con la madera.

La madera es el material más original y ha sido la gran fuente de mi felicidad... Es el más lento de los materiales para trabajarlo. La madera está llena de mañas, de sorpresas, porque está viva. Igual que uno, es un orga-

nismo muy complejo. Hay que conocer el árbol si se quiere tallar. Tengo un gran entendimiento con la madera y todo el afecto que conocí desde chico fue un afecto jardinero, porque las plantas son vehículos de amor entre las personas.

¿Y su contacto con la piedra se produjo más tarde como consecuencia de un proceso de madurez?

Trabajé las primeras piedras en la Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, las conocía, porque durante mi niñez veraneaba en Las Cruces y saltaba de roca en roca. También tempranamente tomé contacto con la cordillera que es la gran piedra.

¿Cómo debe ser a su juicio la relación ideal entre el escultor y la materia?

El escultor que no ha sido capaz de comunicarse místicamente con la materia no va a hacer nunca verdadera escultura. Tan simple como eso. Durante muchas horas el escultor está frente a una cosa muda y si no es capaz de sentir que hay reverberaciones de vida en eso y utilizar esa vida, si no logra entenderlo, no puede crear. Hay que sentir y eso es un fenómeno místico.

Usted es profesor de escultura en la Universidad Finis Terrae. Considerando el tiempo que le implica trasladarse y las exigencias que le impone su obra, ¿qué lo hace enseñar?

Enseño básicamente porque no creo que un escultor se produzca solo. Los genios de los genios siempre han sido discípulos de grandes maestros. No se puede ser autodidacto en escultura, puesto que se pierde mucho tiempo en descubrir la técnica sin ayuda.

Sonia Quintana, diario "El Mercurio", 22/10/1995

¿Cree usted que hay necesidad de recuperar el sentido histórico-conmemorativo de la estatuaria?

En el siglo XX, los escultores botamos todo, incluso la estética épica de bigotes y sables. También nos deshicimos de la parte matérica de la arquitectura. Es tiempo de volver a la calle y ser escultores otra vez. Hay que reingresar muros, suelos, fuentes de agua, escaleras y mampostería en los antiguos campos de la escultura. Tenemos que volver a campos que siempre fueron nuestros y que se los dejamos a piratas de tercera categoría que llenaron las ciudades de porquerías. Es tiempo de que volvamos a recuperar la conmemoración y los monumentos de todos lados. Es tiempo

de que la escultura, con toda la libertad y limpieza a la que llega en el siglo XX, retome sus terrenos.

María Carolina Abell Soffia, diario "El Mercurio", 09/11/2003

¿Su escultura del Parque fue hecha para éste?

Sí. Fue realizada exclusivamente para el Parque.

¿Puede describirla?

La obra fue ejecutada en una sola piedra, partida en dos, lo que produjo, en la parte central, un vano equivalente a la figura humana. La escultura completa fue ahuecada para cobijar en su interior al espectador, que mira y es observado, en primer lugar, por la Cordillera de los Andes y, en segundo lugar, por la aguas del río. En tercer lugar, el espectador mira las montañas y, finalmente, si gira hacia la ciudad de Santiago, observará las aguas del río.

¿Qué significado tiene para usted el hecho de que su obra quedara en uno de los puentes que flanquean al Parque?

Las esculturas situadas en los puentes representan un paso muy importante de ampliación del Parque de las Esculturas hacia la ciudad, y si bien quedan desprotegidas, por carecer de cierre perimetral, ello produce un acercamiento cara a cara, mucho mayor, entre el observador y las obras escultóricas.

www.proviarte.cl, 03/2006

Nombre de la Obra:
“Arbol de bronce”
Autor: Gaspar Galaz
Material: Bronce fundido y remaches
Dimensiones: 2,40 x 0,60 x 0,80 m.
Fecha emplazamiento: Año 2005
Auspiciador: Costanera Norte S.A.
Significado: Relación entre el hombre y la naturaleza. Las dos placas exteriores hablan de la simbolización del árbol y el bosque; y, el personaje situado al centro, del ser humano, en medio del bosque, de la naturaleza.



Gaspar Galaz Capechiacci

(Santiago, 19 de abril de 1941)



Entre 1960 y 1965 estudió en la Escuela de Arte y en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Católica de Chile. Fue discípulo de Rosa Vicuña, Lily Garafulic, Alejandro Rubio Dalmati, Mario Carreño, Nemesio Antúnez y Mario Toral. Se graduó como Profesor de Artes Plásticas y Licenciado en Arte, con mención en Escultura. Desde 1966 ha desempeñado una intensa y valiosa labor docente en el Instituto de Estética y en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica. Es fundador de la Agrupación de Escultores de Chile, Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile y miembro del Consejo de Monumentos Nacionales. Ha trabajado la madera, bronce y piezas ensambladas. Mezcla la madera con el metal.

"Cuando el Parque de las Esculturas se inauguró en 1986 era la primera vez que en Chile se materializaba una idea de tal magnitud, un espacio abierto cultural, un museo al aire libre dedicado exclusivamente a la escultura. Nos parecía casi un sueño. Esa es una verdad concreta vigente hasta hoy. Recorrer este Parque es realmente gratificante".

¿Su obra se hizo para el Parque?

Sí, exclusivamente para el lugar donde quedó emplazada.

¿Cuál es el significado de ella?

Habla del hombre y la naturaleza. Las dos placas exteriores, tanto la de la izquierda como la de la derecha, hablan de una suerte de simbolización del árbol, de los árboles, del bosque; y, el personaje situado al centro, del ser humano, entremedio del bosque, de la naturaleza. Como es tan transparente, mirándola de frente se ve hacia la cordillera y el río; desde los costados se ve el recorte de la plancha que podría parecerse a un árbol y el hombre con la naturaleza, con el mundo natural, entre los árboles. Nada dramático. Sólo naturaleza y ser humano.

¿Podría describir su obra desde el punto de vista formal?

Es plancha de bronce trabajada a mano, pernos y remaches. Hice varios modelos de pequeño formato y a partir de ellos la amplié a escala mayor.

¿Qué diferencias hay entre esta escultura y sus trabajos anteriores?

Manteniendo una línea escultórica, esta obra fue hecha especialmente para el Parque pensando en la naturaleza y el ser humano y considerando, sobre todo, la problemática del espacio. Por eso las perspectivas están hechas para ese lugar. El uso de bronce, remaches y pernos es una solución técnica, de sistema de producción de mi trabajo.

¿Usted fue a ver dónde la iba a emplazar y ahí empezó a concebir la idea?

Así es. La idea nace en el marco de la perspectiva de los puntos cardinales. Y mi propósito fue que a través de la escultura se viera la cordillera, produciéndose un desarrollo armonioso entre la gran hoja de bronce que interrumpe la mirada y el gran espacio que se abre violentamente al interior, entre las dos planchas.

¿Usted hace bosquejos?

Hago bosquejos y esculturas en pequeño formato. Primero trabajo a escala y después al tamaño definitivo. Las pequeñas las guardo en mi taller, que tengo cerrado porque estoy en crisis con el lenguaje escultórico. Quiero cambiar radicalmente de tema.

¿Por qué escogió el bronce como material?

Hace años que lo trabajo. Antes era la madera. Fui gran maderista. Tengo una gran cantidad de obras en ese material. Luego opté por el bronce porque lo consideré un material muy noble y humilde a la vez, ancestralmente misterioso y, particularmente, dúctil, plástico, que acepta todo:

el martillado en frio o caliente, el moldeo, las perforaciones, los remaches, los dobleces y cortes. Es impresionante y por eso me interesó.

¿Su obra es inspiración o raciocinio?

Las dos cosas.

¿Y qué elementos la sustentan?

Estéticamente, no tengo idea.

¿Cómo influye el espacio en la ejecución de su obra?

Es fundamental la exterioridad y hay que tomarla muy en cuenta. Mi obra del Parque quedó en el puente. En un nicho. Se ve la mitad. Una obra de 2.40 metros se ve comprimida.

¿Y qué opinión le merece el Parque de las Esculturas?

Una idea realmente espectacular. Cuando se inauguró en 1986 era la primera vez que en Chile se materializaba una idea de tal magnitud, un espacio abierto cultural, un museo al aire libre dedicado exclusivamente a la escultura. Nos parecía casi un sueño. Esa es una verdad concreta vigente hasta hoy. Recorrer este Parque es realmente gratificante.

Pero lo que falla de manera importante es el nivel cultural de la población. Cuando se eleve, como podría ocurrir en 10, 15 o 20 años más, ese Parque se va a llenar de vida y de gente que mire, observe y discuta sobre las obras. Hoy día nadie lo hace. Nadie las ve. Son como invisibles, transparentes, como de vidrio.

Lo que pasa en el Parque es similar a lo que ocurre en las estaciones del Metro. Se han gastado millones de dólares en "culturizar" sus espacios con una cantidad inmensa de obras que pasan inadvertidas. Con Milan Ivelic, Director del Museo Nacional de Bellas Artes, hemos hecho un trabajo de investigación donde han participado mis alumnos de la universidad. Les he pedido situarse en las estaciones y observar el porcentaje de personas esperando tren. Desde que llegan hasta que se van. Resultado: nadie mira nada, nadie se detiene ante las obras. Esto me ha llevado a pensar con varias personas que se ha gastado el dinero inútilmente en arte convertido en un adorno invisible para el gran público.

Por eso sugiero para el Parque la mantención de personal permanente, de guías que inviten a los visitantes a conocer las obras, a interiorizarse de ellas, de su significado, del significado de la escultura en las Bellas Artes. Si se hace así, se convertirá en un lugar precioso, con obras también preciosas y será más y bien visitado. Hoy mucha gente de las empresas del entorno no llega a ver las obras. Va a pasear, a fumar, a conversar.

Nombre de la Obra: "Diacronía"
Autora: Alejandra Ruddoff
Material: Aluminio fundido
Dimensiones: 1,20 x 2,20 x 1,20 m.
Fecha emplazamiento: Año 2005
Auspiciador: Costanera Norte S.A.
Significado: La obra apela al tiempo como catalizador de formas. Cita a la geología desde la medición de un tiempo sociológico y refunda la naturaleza, estableciendo en la obra visual la permanencia de un momento.



Alejandra Ruddoff Barrionuevo

(Santiago, 13 de Julio de 1960)



De 1979 a 1985 estudió Licenciatura en Artes Plásticas con mención en Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Alumna de Juan Egenau y Jaime León. De 1987 a 1988 y 1991 al 1993 Beca de Postgrado en la DAAD Akademie der Bildenden Künste, München, Alemania. Desde 2000 docente en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. Sus primeras creaciones fueron obras académicas de estudio de la figura humana. Posteriormente, su trabajo lo orientó hacia las ideas de masa y espacio, el ahuecado de bloques y la ruptura del concepto de linealidad y simetría, generando obras más abstractas. Ha trabajado diversos materiales como madera, aluminio, bronce, piedra, bambú, cemento, resina, cerámica, diario enrollado y pintado, poliéster y yeso.

"La idea e inspiración llega en el taller a través del trabajo. La idea se relaciona con el encargo, lo que significa estudiar las condiciones y la relación con el espacio donde será contenida la obra. La propuesta se relaciona con el desarrollo y la trayectoria de investigación artística realizada hasta la fecha; la idea es enriquecida por la experiencia del desarrollo y evolución alcanzados en el momento de la concepción".

¿Podría describir su obra en el Parque desde el punto de vista formal y expresivo?

La obra *Diacronía* establece un vínculo con un orden en la naturaleza; éste se refiere a una sucesión de hechos a través del tiempo.

¿Cuáles serían las semejanzas y diferencias de su obra en el Parque con el resto de su producción escultórica?

Diacronía es la concreción de una etapa de trabajo de diez años.

¿Esta obra la ejecutó para ser emplazada en el Parque?

Sí, su emplazamiento se propuso en el Puente Pedro de Valdivia como la proyección del Parque de las esculturas.



En la creación de su obra, ¿cómo desarrolla la idea primigenia?

Trabajo con el dibujo, hago bocetos y luego construyo una maqueta cuando se trata de un concurso. De ahí paso directamente a la ejecución de la obra. El proceso de trabajo con ésta es el momento de mayor interés, es el momento de la concreción.

¿Hay una idea preconcebida?

La idea e inspiración llega en el taller a través del trabajo. La idea se relaciona con el encargo, lo que significa estudiar las condiciones y la relación con el espacio donde será contenida la obra. La propuesta se relaciona con el desarrollo y la trayectoria de investigación artística realizada hasta la fecha; la idea es enriquecida por la experiencia del desarrollo y evolución alcanzados en el momento de la concepción.

¿Por qué escogió el aluminio para su obra?

El material es fundamental y parte del lenguaje visual de una escultura. Me interesa fundamentalmente su color y ductibilidad y su relación con la modernidad.

¿Usted visualiza la forma y después elige el material?

No, al momento de pensar la idea ésta refleja al mismo tiempo el material; el material es el elemento que hará posible visualizar la obra, de modo de ser éste el que estime las variantes de expresión visual.

¿No sería lo mismo la forma primero y el material a continuación?

No. Es una visión conjunta. Es un absoluto.

¿Su obra es producto de raciocinio o de inspiración?

Es contemplación y trabajo.

¿Existe en su obra alguna influencia?

No. No me he dedicado a estudiar a otros artistas para inspirarme en ellos, sino para entender el mundo a través de otra mirada. Recién comencé a mirar a otros artistas a partir de mi primer viaje a Europa, el año 1986.

He tenido la mayor experiencia con el arte y artistas internacionales en mis viajes; estos conocimientos son entregados a mis alumnos en la universidad.



¿Cómo definiría su línea estilística? ¿Es figurativa?

La definiría como la operación de desalojar el peso de la escultura.

¿La obra escultórica es un trabajo individual o colectivo?

Mi trabajo lo he desarrollado de forma individual.

¿Cómo influye el espacio en su obra?

Cumple un rol determinante. La obra es propuesta desde el espacio donde será emplazada, de modo de ser el espacio el que dicta las coordenadas de dicha propuesta.

¿Cuál es su opinión de la escultura en el espacio urbano?

Pienso que la incorporación de esculturas en espacios urbanos debe ser materia de concurso.

¿Que tendencia cree usted que está más cerca del público?

El público se inclina por las líneas puras y simples, por la obra que se expresa a través de una estética minimalista.

¿Qué comentario le merece el Parque de las Esculturas?

Me parece una gran iniciativa que hay que cuidar.

Nombre de la Obra: "Columnas"
Autor: Mario Irarrázabal
Materiales: Bronce fundido con estructura de acero para su mayor estabilidad
Dimensiones: 2,00 m.
Fecha emplazamiento: Año 2005
Auspiciador: Costanera Norte S.A.
Significado: Dos piernas femeninas que buscan rescatar y dignificar a la mujer de su condición de objeto de la sociedad, situándola en el entorno en un ambiente artístico.



Mario Irarrázabal Covarrubias

(Santiago, 26 de noviembre de 1940)



De 1959 a 1964 estudió Filosofía y Arte en la Universidad Notre Dame, Estados Unidos, y en Roma Teología en la Universidad Gregoriana. Desde 1967 a 1968 estudió en Alemania Occidental con los escultores Waldemar Otto y y Fritz Koening, quienes influyeron en su formación artística, orientándolo hacia el expresionismo figurativo alemán. Ejerció la docencia tanto en la Pontificia Universidad Católica como en la Universidad de Chile. En 1983 recibió una beca del gobierno de Alemania para trabajar en el Atelier-Haus Worpswede, Bremen. Ha trabajado en diversas técnicas y materiales, pero ha dado preferencia al modelado y la fundición de bronce. Su temática aborda la problemática del hombre contemporáneo, su entorno social, político y religioso.

"Casi todas mis obras son grupos humanos situados como en un plano e interactuando. Los torsos femeninos y las columnas se salen de ese esquema. Nacieron de la escultura megalítica que es otra tendencia de mi obra".

Desde una perspectiva formal, ¿podría describir su obra en el Parque?

Se llama *Columnas*. Representa dos piernas de mujer. Lo interesante es que al faltar el torso quedan como caminando en el aire. Yo lo imaginé como un buen tema para el puente, que actúa como extensión del Parque, a donde estaba destinada la escultura. La obra sigue las corrientes del agua y del aire que se forman ahí. Es algo dinámico. Además, debía ser de un tamaño estipulado y de un peso limitado, y aceptarse que sería vista por la gente a la rápida, al pasar en automóvil.

¿Cómo se sitúa esta escultura en el contexto del resto de su trabajo?

Durante un tiempo hice torsos femeninos y masculinos megalíticos. Luego torsos femeninos que llamé "puertas". Finalmente, pase a hacer estas columnas. La primera que hice ganó la IX Bienal de Valparaíso. A continuación realicé estas dos versiones más dinámicas.

Entonces, ¿la obra no la ejecutó específicamente para el Parque?

No. Estaba concebida de antes. Pero la propuse al doble del tamaño. Yo tengo una de 90 centímetros. Y la del Parque es de casi 2 metros.

¿Y en qué material fue hecha?

En bronce. Fundida a la cera pérdida.

¿Por qué escogió ese material?

Porque el bronce permite lograr la agilidad de que hablaba. Porque esas "piernas" están fijas sólo por los tobillos y en su interior llevan una estructura de acero para darles mayor estabilidad. El bronce resiste más a la intemperie y también se puede limpiar en caso de ser intervenida por graffiteros.

¿Hay diferencias entre la obra en el Parque y el resto de su quehacer artístico?

Sí, hay diferencias grandes. Casi todas mis obras son grupos humanos situados como en un plano e interactuando. Los torsos femeninos y las columnas se salen de ese esquema. Nacieron de la escultura megalítica que es otra tendencia de mi obra.

¿Y cómo evolucionan?

Los primeros torsos son como pétreos y de a poco se fueron humanizando, haciendo más realistas. Y las piernas ya eran lo más realista de todo.

¿Cómo definiría su forma de creación artística?

Figurativa, con un cierto grado de abstracción y siempre evitando no quedarme en lo realista y buscando transmitir algún comentario sobre el

hombre. Normalmente son relaciones sociales entre las personas. En el caso del Parque también, porque refleja lo que ocurre con la mujer, transformada en objeto de moda, de publicidad.

¿Las piernas representan o simbolizan algo?

Para mí, sí, porque es parte de una mujer. Pero yo quise rescatarla, sacarla de ese otro mundo y tratar de dignificarla.

¿Sus esculturas son consecuencia de inspiración o raciocinio?

Inspiración. Para mí el raciocinio no viene al caso en el arte. Hay elementos de reflexión. Pero no raciocinio.

¿Qué elementos sustentan su obra?

Lo que he dicho en mis obras se está acercando al mundo de la publicidad, de la moda. Pero tratando de verlo con otros ojos. Las columnas sugieren una parte del cuerpo humano. Pero como que falta el resto. Es lo que siento. Es como una sensación fragmentaria. Pero ¿qué importaría el todo si cuando se trata a la mujer como objeto se está dejando fuera una gran parte de ella?

¿Cómo influye el entorno donde será emplazada su obra?

En el caso específico de la obra para el puente había un pie forzado: el balcón y la base en el puente. Y eso lo acepté como tal. Otro pie forzado era el tamaño, que también acepté. Entonces, lo interesante para mí era el puente, el pasar de las personas en auto o a pie, y después la vista contra la cordillera y contra el río. Desgraciadamente quedó al lado poniente y no da contra el macizo andino...

...aunque se ve del otro lado, también...

...pero el cruce peatonal no entrega una visión tan limpia como me la imaginé. Cuando paso en auto desde el centro de Santiago la veo perfectamente. Pero cuando vengo en sentido contrario, la veo contra el Cerro San Cristóbal.

¿Y qué opinión tiene del Parque de las Esculturas?

Para mí es un tema complejo por estar involucrado en sus comienzos. La idea me pareció excelente. Mucha gente reclamó en un comienzo por las rejas. Pero con el tiempo se ha visto como un adecuado resguardo. Que yo sepa, prácticamente las obras no han sufrido ningún daño. Y eso incluso en los países más cultos, entre comillas, no es así. Siempre están llenas de graffiti y rayados. Para mí, la preservación de estas esculturas ha sido increíblemente positiva.

¿Qué importancia tiene para usted que haya una obra suya en el Parque?

Exactamente no está en el Parque, sino en una extensión de éste, que es el puente Padre Letelier. La idea de poner esculturas en los puentes la encontré bastante buena.

En el año 2003 la Costanera Norte llamó a Concurso para dotar al Parque de nueve obras nuevas, tres irían en la ampliación del Parque, tres en el puente de Pedro de Valdivia y tres en el puente Padre Letelier. Mi proyecto *Columnas* fue seleccionado y destinado a este último.

¿Qué más podría señalar respecto del Parque?

Sólo un comentario: la ampliación del Parque como consecuencia de la autopista es algo muy positivo y, según entiendo, no es posible plantar árboles en la zona nueva, lo cual permite que las esculturas se destaquen más. Sin embargo, en el origen del Parque hay un concepto cercano a lo que es un Jardín Botánico, idea impuesta, creo, por Germán Bannen, el arquitecto paisajista municipal responsable de su construcción. Esto tiene aspectos positivos y negativos. Positivos en el sentido de ser muy grato pasear por los senderos y entre los árboles, pero las esculturas están algo apretadas, aunque en algunos casos, como la obra de Valdivieso, fueron hechas con tal propósito y se conjugan con la vegetación y el paisaje. Pero en el caso de otras, dan deseos de verlas más libres. La mayoría de los parques similares a éste en el extranjero se sitúan en un espacio mucho más generoso, más abierto. Entonces uno se hace la pregunta de ¿cuántas esculturas debiera haber y cuándo se empieza a saturar el espacio? Por el momento eso no ocurre. Pero puede suceder.

Como usted lo señalaba anteriormente, estuvo involucrado desde el comienzo con la iniciativa de este Parque. ¿Quiénes fueron realmente los gestores de la idea?

No tengo dudas que la idea básica fue de Federico Assler y la acogió Germán Domínguez, Vicepresidente de la Corporación Cultural de Providencia, quien buscó los recursos financieros, y Germán Bannen, en su condición de Arquitecto Jefe de la Municipalidad, diseño y dirigió la iniciativa y más tarde la sala de exposiciones.

Domínguez y Assler firman una carta de fecha 7 de septiembre de 1984 donde se me invita junto a Sergio Castillo, Marta Colvin, Juan Egenau, Lily Garafulic, Claudio Girola, Carlos Ortúzar, Samuel Román, Raúl

Valdivieso y Matías Vial. En esos días se estaba remodelando el entonces llamado Parque "Pedro de Valdivia Norte".

El proyecto para cada escultura se fue ejecutando en la medida que se obtenía auspicio para cada artista. En el caso mío, en ese tiempo, no se logró.



Nombre de la Obra:
"Mapocho: erosiones en el tiempo"
Autor: María Soledad Chadwick
Materiales: Aluminio y acrílico ensamblado
Dimensiones: 0,85 x 0,90 x 0,45 m.
Fecha emplazamiento: Año 2005
Auspiciador: Costanera Norte S.A.
Significado: La obra representa el efecto de la erosión sobre el fondo del lecho del río Mapocho.



María Soledad Chadwick Claro

(Santiago, 17 de julio 1955)



En la década de los '70 estudió Ingeniería Civil en la Pontificia Universidad Católica de Chile; a fines de la década de los 80 tomó clases de pintura con Rebeca León, quien influyó en su determinación de estudiar arte. Entre 1981 a 1982 estudió pintura y dibujo en el Instituto de Arte Contemporáneo, con Jorge Tacla, Benito Rojo y Eduardo Garreaud. De 1983 a 1987 estudió Licenciatura en Artes, mención Pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, donde estudia también Escultura con Matías Vial y Cerámica con Susana González. Su formación como escultora fue bastante autodidacta. De 1999 al 2000 cursa el Magíster en Artes Visuales en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

"Existe una especie de melancolía en mi obra, relacionada con lo efímero y pasajero de la vida, el paso del tiempo y el deterioro y desintegración que sufren los cuerpos materiales, en forma anónima, producto de la fuerza de la naturaleza".

¿Podría describir su obra en el Parque desde el punto de vista formal y expresivo?

Se inspira en el lecho del Mapocho donde antiguas canalizaciones de piedra fueron erosionadas por efecto del agua a través del tiempo. Estas piedras, sólo antes evidentes en períodos de extrema sequía, se impusieron a nuestra mirada con ocasión de la monumental obra de ingeniería que significó la intervención motivada por la construcción de la autopista. Esta escultura segmenta una instantánea de este proceso anónimo de "erosión"; procesa formas en modelado (desbaste–desgaste), un positivo que interpreta manualmente la acción abrasiva del agua sobre la roca.

La obra expresa reflexión sobre la constancia de las fuerzas de la naturaleza frente a lo efímero de la existencia y de la obra del hombre. Es también un testigo mudo, un monumento, a ese lecho erosionado que tuvo que ser extraído y brutalmente amontonado en un fragmentario discurso imposible de recomponer para el avance de la modernidad.

Se trata de 4 elementos orgánicos: rocas erosionadas fundidas en aluminio, que van ensambladas de a dos en cada placa acrílica, caladas de acuerdo a las respectivas formas y a su vez conectadas a una tercera placa en medio de ambas para lograr mayor estabilidad y estructura. Están dispuestas en forma vertical y las formas aparecen como suspendidas en el aire. La disposición espacial de la escultura acompaña al recorrido del agua de Oriente a Poniente. La iluminación, desde la base de cada placa, le otorga una presencia nocturna en el espacio urbano.

Dentro de su creación artística, ¿cuáles serían las semejanzas y diferencias de su obra en el Parque con el resto de su producción escultórica?

Como semejanzas podría decir que la temática del paso del tiempo y el proceso anónimo de la erosión y el desgaste en la naturaleza ha sido bastante recurrente en mi obra, lo mismo que la utilización de acrílico como soporte y elemento que introduce un vacío y transparencia.

Como diferencias, últimamente he trabajado con hormigón que me impone en la etapa de modelado pensar y elaborar un negativo y no un positivo como en la obra del parque.

Esta obra, ¿la ejecutó para ser emplazada en el Parque? ¿Cómo llegó a la idea definitiva? ¿Cómo fue el proceso de su ejecución, gestación y proyección para el contexto dónde está situada?

La obra fue totalmente concebida para emplazarse en uno de los dos

puentes que flanquean el Parque y que se han convertido en la extensión de éste. Esa fue una de las condiciones del concurso auspiciado por la empresa Costanera Norte y la Municipalidad de Providencia, y donde obtuve uno de los 6 espacios diseñados para este efecto. Era también condición del concurso que el tema tenía debía estar relacionado con el río Mapocho y por el hecho de estar emplazada en un puente contemplaba restricciones de peso y tamaño.

La idea definitiva resultó de retomar el tema de la erosión del agua sobre la roca que había trabajado, a través de impresiones fotográficas y moldes, en una exposición-instalación inmediatamente anterior en el Museo de Arte Contemporáneo. Por otra parte, tuve acceso, antes de la construcción de la autopista, al registro fotográfico del lecho del río erosionado, material facilitado por la arquitecta Francisca Astaburuaga. Con estos elementos elaboré el proyecto presentado al concurso.

La maqueta, a escala de la escultura, fue mi prototipo. Trabajé a tamaño natural modelando en arcilla las 4 formas componentes de la escultura. A estas piezas se les sacó un molde de yeso perdido para reproducir posteriormente un positivo, también en yeso, al que hice correcciones. A este último se le volvió a sacar un molde de piezas, en yeso, para solucionar retenciones. Con este molde de piezas se obtuvo una reproducción en cera donde hice las últimas correcciones y entró al proceso de fundición en aluminio. Finalmente, una vez terminadas, se patinaron para lograr el color deseado.

Luego se realizó el proceso de ensamble de las piezas a las placas de acrílico. Estas habían sido caladas con un trabajo de Router para el calce perfecto de las piezas en las placas. Se montaron sobre una caja metálica de acero a la que se le agregaron tubos fluorescentes, exactamente debajo del canto de las 3 placas, para que la escultura tuviera iluminación propia durante la noche.

Se trasladaron las placas con sus respectivos montajes y caja de soporte embaladas al Parque donde posteriormente se realizó el montaje sobre el puente Padre Letelier.

En resumen: la primera etapa fue la elaboración de la maqueta a escala con los materiales definitivos, incluida la caja de soporte con luz; la segunda etapa fue la elaboración de un fotomontaje en el puente utilizando la maqueta para mostrar cómo se vería la escultura instalada. Este

se presentó al concurso en una lámina apoyado por la fundamentación teórica y las especificaciones técnicas, junto a la maqueta y el presupuesto; y, una vez aceptado el proyecto, comenzó la tercera etapa de elaboración ya descrito.

¿Influye el espacio en la ejecución de una obra?

Como se desprende de lo señalado respecto de mi obra en el Parque, el reconocimiento previo del terreno donde se va a emplazar una escul-



tura, es una condición absolutamente indispensable en la gestación del proyecto artístico.

¿Por qué escogió el aluminio y el acrílico para la ejecución de esta obra?

La elección del aluminio se debe a su limpieza, falta de porosidad y manifiesta artificialidad, características que corresponde mejor a esa especie de "naturaleza muerta" propia de la estética de la piedra. La superficie de acrílico donde se empotraron los cuerpos de aluminio hace posible, dada su transparencia, que el paisaje entorno y los transeúntes se incorpo-

ren a la obra. El acrílico iluminado desde la base permite una materialidad que otorga presencia nocturna a la obra en el espacio urbano.

El espacio que queda entre los 3 cuerpos acrílicos dispuestos verticalmente cumple la misma finalidad de producir una integración visual entre la obra y el lugar.

¿Tiene algún material predilecto para la realización de su trabajo escultórico?

Más que de una predilección, en mi caso hablaría de un método de trabajo a través de modelado, moldes y vaciado tanto en positivo como en negativo. El material lo escojo subordinado a las necesidades de la obra en cuanto a expresión, lugar de emplazamiento, restricciones de peso y tamaño y medio ambiente al cual va estar expuesta la obra, entre otros factores. Me seducen las transparencias y por eso me gusta incorporar acrílicos y vidrios como soportes integrados a la obra que permiten incorporar el entorno.

¿Reconoce alguna influencia de estilo en su creación?

Me interesa mucho la obra del artista contemporáneo inglés Andy Goldsworthy por su trabajo con la naturaleza y el paso del tiempo, utilizando la belleza de elementos orgánicos e inorgánicos y una asociación con la muerte y el deterioro. En Chile, me motiva la obra de Federico Assler, visceral y orgánica; y su trabajo con el hormigón, uno de los materiales que he estado utilizando últimamente.

¿Qué hay como sello personal en sus creaciones artísticas?

Existe una especie de melancolía en mi obra, relacionada con lo efímero y pasajero de la vida, el paso del tiempo y el deterioro y desintegración que sufren los cuerpos materiales, en forma anónima, producto de la fuerza de la naturaleza.

Hay una relación de asombro y temor ante las fuerzas cósmicas de la naturaleza que evidencian la fragilidad del ser humano y la creación sometida a estos fenómenos.

¿En su obra sólo hay un trabajo individual o en la ejecución cuenta con algún tipo de asistencia?

La obra en su concepción es una idea individual y va tomando forma a medida que se comparte, analiza y somete a discusión con personas relacionadas tanto con la parte técnica como con aspectos artístico–teóricos. Esto pone restricciones materiales de ejecución que determinan finalmen-

te su concreción. Para mí la ejecución es un trabajo en equipo durante las diferentes etapas del proceso.

La concepción de una obra, a su juicio, ¿es inspiración o raciocinio?

En mi caso, la gestación de un proyecto artístico comienza con una idea o experiencia de una situación que sorprende, obsesiona, motiva y emociona. Esto hace que el subconsciente se enfoque permanentemente en cómo resolver y darle materialidad a esta idea a través de un conjunto de formas. De modo paralelo, el trabajo conciente de intentos de resolución a través de croquis, maquetas y recolección de objetos, por ejemplo, va dando también una respuesta hasta llegar a una síntesis posible de ejecutar.

¿Qué fundamentos sustentan su trabajo escultórico?

La reflexión que provoca todo deterioro o ruina.

La fragilidad del ser humano ante la inmensidad y fuerza del cosmos y la naturaleza.

La melancolía ante el paso del tiempo y lo efímero de la vida.

Una búsqueda de lo inmanente, lo eterno, a través de la belleza.



Nombre de la obra:
"Dioses del amanecer"
Autora: Hilda Rochna
Material: Mármol gris lumínico
Dimensiones: 2,00 x 0,60 x 0,50 m.
Fecha emplazamiento: Año 2006
Auspiciador: Donación de la artista
Significado: Representa la llegada de la aurora, el momento cuando los dioses del Universo, en toda su gloria, hacen que los hombres vean la luz de un nuevo amanecer.



Hilda Rochna

(Punta Arenas, 21 de enero de 1942)



Nombre civil: Hilda Cárcamo Muñoz. En 1975 inició sus estudios en la Universidad de Concepción. Posteriormente se trasladó a Santiago donde tuvo como maestro a Samuel Román Rojas. Su escultura sigue la línea estilística de su maestro; trabaja la piedra dando volumen, formas sintéticas y abstractas. En 1990 dirigió la Galería de Arte de la Liga Chileno-Alemana en Santiago. En 1985 organizó el Primer Encuentro Taller de Mujeres Escultoras de la Piedra en Santiago. Ejerció la docencia en la Universidad Mayor y en la Escuela de Artesanos de Piedra, taller que fundó en 1996, y donde enseña el oficio de esculpir la piedra.

"El material es determinante para ejecutar la obra. Con la piedra, transar es el secreto. El resultado puede ser un diálogo infinito entre dominadora y dominada".

Defina su obra en el Parque desde el punto de vista formal y expresivo

Se llama *Dioses del amanecer*. Es un trabajo en mármol blanco grisáceo o gris lumínico. Representa la llegada de la aurora, el momento cuando los dioses del Universo, en toda su gloria, hacen que los hombres vean la luz de un nuevo amanecer.

¿La obra la concibió para ser emplazada en el Parque?

Sí, porque me imaginé que en el entorno del Parque se vería bien una escultura representando el amanecer del paisaje.



¿Cómo llegó a esa idea?

El año 2002 presenté una exposición en el Instituto Goethe con conformas abstractas geométricas.

¿Y usted las aplicó a la obra del Parque?

No, porque la obra del Parque es creación única.

¿Y de qué manera alcanza esa forma?

Por la abstracción. Entonces, en las columnas del Parque representé los rayos del sol naciente

¿Encontró ésa como la forma más indicada para una escultura en el Parque?

Sí. Porque es línea simple.

Describa un poco su pensamiento creativo.

En mis inicios trabajaba la piedra roja de Colina y la verde de El Manzano. Después conocí el mármol de Carrara y me fascinó, y me quedé con ese material. El material es determinante para ejecutar la obra. Con la piedra, transar es el secreto. El resultado puede ser un diálogo infinito entre dominadora y dominada.

¿Hay alguna idea preconcebida antes de hacer las esculturas?

Sí. Esta obra del Parque, como dije, nació el año 2002. Fui sintetizando las formas humanas y de concepciones simples, pase a hacer abstracciones.

¿Por qué eligió el mármol?

Porque lo encuentro una materia noble.

¿Cómo definiría su forma de creación artística?

Abstracta, formas simples. Ahora estoy trabajando mármol travertino y expresando dibujos espaciales y expresiones en líneas grabadas como en la tierra de Nazca.



¿Usted diría que la escultura previa a su obra del Parque tiene diferencias o semejanzas con las anteriores?

Hay diferencias en la figura humana simple que yo hacía antes. En la obra del Parque sinteticé esas formas para llegar a la abstracción total e hice las columnas.

La concepción de su obra ¿es inspiración o raciocinio?

Inspiración y raciocinio. Me inspiro en algo y lo voy decantando hasta lograr la forma definitiva.

¿Qué elementos sustentan su obra?

Lo simple, lo estilizado, planos rectos, angulosos.

¿Por qué cree usted que llegó a esa simplicidad?

Fue algo que se vino gestando antes. En el tiempo. Progresivamente. He avanzado a la simplicidad como forma de progresión en mis obras.

Nombre de la obra: "Pehuén"
Autora: Sandra Santander
Material: Ferrocemento pigmentado
Dimensiones: 2,20 m.
Fecha emplazamiento: Año 2005
Auspiciador: Donación de la artista
Significado: Con fuerte raigambre en la cultura ancestral chilena, estos árboles azules constituyen, en pleno corazón de la ciudad, y desde el mundo de lo espiritual, lo ritual y lo sagrado, un referente que sobrevive e interpela acerca de nuestros orígenes.



Sandra Santander Montero



Licenciada en Arte con Mención en Escultura en la Universidad de Concepción. Entre 1984 y 2003 dirigió el Taller de Escultura de la Corporación Cultural Artistas del Acero de esa misma ciudad. Desde el 2004 es Asesora de Artes Visuales de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Tiene, además, una destacada trayectoria como escultora. Trabaja principalmente la madera nativa chilena, con temas que transitan por la raigambre cultural y el imaginario vernacular. Ha realizado doce proyectos escultóricos de gran formato para espacios públicos, en diversos materiales como acero, piedra y ferrocemento. Vive y trabaja en la ciudad de Concepción.

"En el proceso creativo la obra va tomando cuerpo conforme al proceso de búsqueda, en donde la idea primigenia surge como una secuencia de imágenes que espontáneamente se van configurando.

No es fácil traducir este recorrido por los territorios de la imaginación. Se puede hablar más fácilmente de su materialización".

¿Cuál es el significado de su obra en el Parque?

Pehuén es un conjunto escultórico que hace referencia a un territorio imaginado en un tiempo indeterminado. Allí la representación del árbol como eje cósmico y tribal se instala con toda su carga de significados, con su mágica presencia, con su carne revalorizada y sometida, con su fuerte raigambre para nuestra cultura originaria. Desde el mundo de lo espiritual, lo ritual y lo sagrado, estos árboles azules constituyen, en pleno corazón de la ciudad, un referente que sobrevive e interpela acerca de nuestros orígenes, diluidos en el tiempo.



¿Esta escultura sigue la línea de su trabajo artístico?

Se inscribe dentro de la temática que he venido investigando y trabajando, desde hace algún tiempo, en otros materiales como la madera: la presencia del árbol en nuestra cultura y en nuestro paisaje, su morfología y su materialidad, su magia y misterio; el bosque nativo y su impacto en la vida de quienes lo viven y lo sienten como parte de un entorno.

¿Fue creada para emplazarse en el Parque?

La realicé para la exposición Escultores Chilenos en la Moneda, el año 2004. Terminada la muestra la doné a la Municipalidad de Providencia, para ser instalada en el Parque de las Esculturas, un espacio apropiado por ser un lugar destinado a la escultura y por sus característcas paisajísticas.

¿Cómo define la forma y materialidad de esta obra?

Esta escultura se inscribe en la temática que vengo desarrollando en los últimos 5 años. Es parte de un proceso de búsqueda en torno al territorio, al mundo de la naturaleza, su organicidad y sus significados. En este caso el material, ferrocemento pigmentado, se eligió para que la obra resista la intemperie.

¿Cómo surge en usted la idea primigenia de una escultura?

En el proceso creativo la obra va tomando cuerpo conforme al proceso de búsqueda, en donde la idea primigenia surge como una secuencia de imágenes que espontáneamente se van configurando.

No es fácil traducir este recorrido por los territorios de la imaginación. Se puede hablar más fácilmente de su materialización.

¿Por qué escogió el ferrocemento como material?

Lo he usado en diferentes obras para espacios públicos. Por su permanencia en el tiempo y en el espacio y su versatilidad. También es una técnica rápida y de bajos costos.

¿Con que material trabaja sus obras?

Habitualmente uso la madera para esculturas de pequeño y mediano formato. En las de gran tamaño, por ejemplo, he usado la piedra, el acero o ferrocemento. Este último es el que usé en esta obra, material que ofrece características de durabilidad en el tiempo.

¿Reconoce alguna influencia en su estilo?

Absolutamente todas... y ninguna. Bueno, las debe haber, sin duda.

¿Cómo definiría su línea creativa?

Definir tal vez no sea lo propio. Creo que mi obra es fundamentalmente una abstracción de un referente más o menos reconocible: el árbol, como parte de nuestra cultura y de nuestro paisaje. No busco la representación literal del árbol, sino más bien la representación metafórica de una forma que simboliza la unión de dos mundos: el del cosmos y la profundidad de la tierra.

¿Trabaja sola o con ayudantes?

Mi trabajo es creación y ejecución individual. Sólo en las obras de gran formato trabajo con un equipo de profesionales y ayudantes calificados.

¿Concibe sus obras por inspiración o raciocinio?

Para mí, sigue siendo un misterio...

¿Influye el espacio en la ejecución de su obra?

Todo espacio debe dialogar con la obra emplazada. El entorno puede ser determinante a la hora de elegir un lugar apropiado.

¿Qué opina del Parque de Las Esculturas?

Indudablemente el Parque de las Esculturas es un referente cultural y paisajístico en medio de la urbe, con el valor agregado que le aportan las esculturas, la sala de exposiciones y las actividades culturales que allí se realizan cada año al llegar la primavera.

Nombre de la obra: "Percepción"
Autora: Lisi Fox
Material: Bronce fundido
Dimensiones: 2,20 x 1,15 x 0,70
Fecha emplazamiento:
Diciembre de 2006
Auspiciador: Donación de la artista
Significado: Simboliza a la mujer que, en medio de la vorágine contemporánea de la ciudad, de pronto se sienta en una silla e inclinándose hacia atrás, como exhausta, sueña con estar en medio de un lugar con árboles, flores y aves, como el Parque.



Lisi Fox Timmling

(Alemania, 1 de diciembre de 1944)



Nombre civil: Elizabeth Fox Timmling. En 1966 Artífice, en cerámica Ornamental, Escuela de Canteros de la Universidad de Chile. De 1966 a 1968 realiza un Postgrado en Diseño, Pintura y Cerámica, Escuela de Artes Aplicadas, Viena, Austria. En 1985 ingresa al Taller 99 de Grabado. En 1992, Curso de Transferencia "Image Clay", Isomata School of Art and the Music, Idyllwild California, Estados Unidos. 1965-1966. Ayudante de la Cátedra de Cerámica, Escuela de Canteros de la Universidad de Chile. Se desempeñó como docente en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile y Escuela de Artesanos del Instituto de la Patagonia, Punta Arenas. En 1996 es invitada a Estados Unidos a trabajar en Hay Creek Design Studios, Clear Lake, Wisconsin.

"La escultura del Parque es, en el fondo, el cierre de una temática que yo había estado trabajando desde hace cuatro o cinco años. Son figuras humanas sobre sillas, que expresan actitudes humanas: de aceptación, de rechazo, de desafío, de desamparo, de nostalgia, de alegría, de descanso, de autoridad o de observación".

¿Cómo puede describir su obra en el Parque formal y expresivamente?

En lo formal es una obra realista que expresa sentimientos y actitudes humanas, en este caso los de una mujer. Creo que es una obra con un mensaje muy íntimo. Ojalá que la gente al verla lo capte, lo descubra y se identifique con ella.

¿Y qué simboliza?

No diría que simboliza una sola cosa, si no que trata de mostrar, por una parte, un espacio de la vida ajetreada de las mujeres que, en medio de la vorágine contemporánea de la ciudad, de pronto se sientan en una silla y se inclinan hacia atrás como exhaustas y, por otra, el sueño de esas mismas mujeres de estar relajadas en medio de un lugar tan hermoso como el Parque, con árboles, flores y aves.

La escultura tiene una paloma, ¿qué significado tiene?

La paloma porta una máscara y representa las miles de caras que una quisiera tener o que tiene. Es como una representación dramática donde esa paloma es libre y puede ir donde quiera, en tanto la mujer está condicionada a muchas cosas.

¿Se asume que todos tenemos máscaras?

Todo el mundo tiene máscaras. Pero no deben interpretarse como elementos que buscan ocultar algo. No; son las máscaras del teatro griego, son máscaras de la alegría, de la tristeza, de las frustración, de la añoranza.

¿Distintos estados anímicos?

Claro. En el fondo un poco eso. Una también juega a esos roles.

¿Cuáles serían las semejanzas y diferencias de la obra del Parque con el resto de su producción escultórica?

La escultura del Parque es, en el fondo, el cierre de una temática que yo había estado trabajando desde hace cuatro o cinco años. Son figuras humanas sobre sillas, que expresan actitudes humanas: de aceptación, de rechazo, de desafío, de desamparo, de nostalgia, de alegría, de descanso, de autoridad o de observación.

Tomé la silla cómo un elemento para representarlo artísticamente. Al ser la silla un objeto cotidiano, que la vemos y utilizamos todos los días y que ha existido desde siempre, el asunto radica en cómo la usamos.

La diferencia esta en el formato, en el contenido y en la intención de que fue hecha expresamente para el Parque de las Esculturas. La máscara es un elemento absolutamente nuevo. Las aves no.

¿Estuvieron presentes en esta obra nuevos elementos o circunstancias para crearla?

Es la sumatoria de varias cosas. No se pasa radicalmente de una etapa a otra. Se produce una fusión entre el pasado y el presente.

¿Cómo surgió la idea de esta obra y de qué manera trabajó en ella?

Surgió por inspiración, como todas las cosas que hago. Cuando llegan las ideas no lo hacen en forma gráfica. Aparecen como volúmenes y asociadas a un concepto. Es un proceso que ocurre en la mente, difícil de poder explicar. Una recibe continuamente imágenes, impulsos, estímulos físicos, sensoriales, intelectuales, emociones, en fin, un sin número de cosas que el intelecto procesa. Y quienes somos escultores vemos la forma, el pintor verá manchas de colores y al escritor se le ocurrirán frases fantásticas.



La obra fue diseñada y pensada para un espacio público. Comencé haciendo bosquejos y después realicé figuras en poliestireno expandido. Luego obtuve un molde y éste se hizo en cera sobre la cual finalmente trabajé. Hubo muchas modificaciones. Todo un proceso creativo, dinámico y progresivo.

La figura de cera la senté sobre la silla y ahí fui trabajando, dándole el movimiento, agregando y sacándole partes del cuerpo, materialidad. Fui jugando durante meses hasta que la di por terminada.

Después de terminar una obra, ¿queda satisfecha con ella?

No siempre quedo un 100% conforme. Por lo general pienso que falta algo más, y siempre falta algo más. Pero llega un momento en que es necesario darla por terminada porque de lo contrario todas las obras quedarían inconclusas. Hay que arriesgarse a aceptar lo que resultó del esfuerzo realizado y darle fin.

¿Por qué escoge el bronce?

El bronce lo encuentro noble, perdurable y me gusta trabajarlo. De

hecho todas mis esculturas son en este metal. Y para esta obra del Parque era el más conveniente, porque tiene muchos detalles, movimiento. No podría haberse realizado en piedra, ni en fierro.

En todo caso, el bronce es uno de los tantos materiales con los cuales puedo concluir un trabajo en cera. También está el aluminio o el vidrio. Pero me gusta el bronce porque tiene un peso específico.

¿Existe alguna influencia en su creación artística?

Tengo varias: las esculturas europeas del siglo XX, Henry Moore, Brancusi, los clásicos y las esculturas egipcias. Y de artistas chilenos: Samuel Román, Raúl Valdivieso y Juan Egenau, entre otros.

¿Entonces hay influencia de maestros?

Sin duda. Yo creo que todo artista debe ser honesto y reconocer la influencia de estilo de otros artistas.

¿Y cómo definiría su línea estilística?

Figurativa-abstracta. Como combinar ambas. Por ejemplo, el trabajo que hago a la obra en su superficie es una influencia de mi etapa como grabadora, donde las líneas tienen un significado.

Porque estrictamente figuración no es...

...No, pero si se observan los personajes son figurativos. Pero no así los torsos. Estos no lo son. Sólo insinúan.

¿Su obra es un trabajo individual?

Individual. Pero la fundición se hace en un taller.

¿Cómo selecciona el material y dónde lo adquiere?

La cera y el bronce provienen del taller de fundición.

¿La concepción de su obra es inspiración o raciocinio?

Ambas cosas.

¿Y qué elementos conceptuales sustentan su obra?

Movimiento, trabajo de superficie. O sea, la impronta que yo le doy a mis obras.

¿Y cómo influye el espacio en la ejecución de su obra?

Armónicamente, pues estudio *a priori* el espacio.

¿Y qué opina del Parque?

Me parece que es un lugar muy bien logrado, que cumple un objetivo de creación, de descanso, de inspiración.

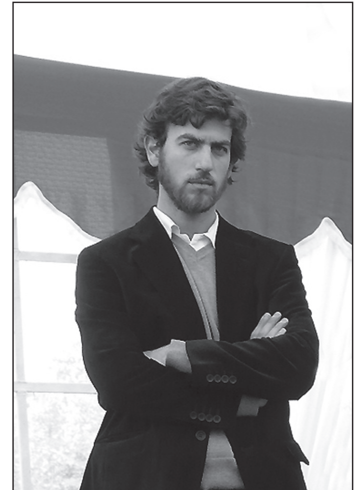


Nombre de la obra: "Oda al viento"
Autor: Ignacio Bahna
Material: Talla en madera de acacia y platanero español con recubrimiento vitrificado.
Dimensiones: 4,50 x 4,00 x 2,00 m.
Fecha emplazamiento: Julio de 2007
Auspiciador: Donación del artista
Significado: Creada bajo la influencia de los parajes del sur de Chile, es la representación del aire en su estado de desplazamiento más fugaz, expresado con formas envueltas en sí mismas.



Ignacio Bahna Haddad

(Santiago, 26 de febrero de 1980)



Se desarrolla en el área artística de manera autodidacta hasta el año 1996. De 1997 a 1999 estudia Dibujo y Escultura, talla en madera, en la Pontificia Universidad Católica de Chile. De 1999 a 2001 ingresa a la carrera de Bellas Artes en la Universidad Uniacc. En 2001 viaja a Europa y luego de recorrer varios países, se establece definitivamente en España. Allí estudia Bellas Artes en la Universidad de Barcelona. A mediado de 2005 fundó la galería Austro (viento del sur de Chile) en Estados Unidos. En este período comienza nuevamente a trabajar sus esculturas, dibujos y pinturas en formato monumental.

"Si uno lo advierte, las esculturas están posicionadas para un continuo diálogo entre ellas y el entorno que las sustenta. Son seres creados en diversos materiales y con diversas formas que, manteniendo sus valiosas individualidades, constituyen un todo armonioso en el cual puede sumergirse el visitante".

¿Podría describir su obra en el Parque?

Oda al Aire es la primera escultura de la serie *Trepadoras del Viento*. Fue creada bajo la influencia de los parajes del sur de Chile. Es la representación del aire en su estado de desplazamiento más fugaz. Una tangibilización de lo insustancial, de lo invisible. Una comunicación entre los espacios de silencio que dividen el tiempo. Es como una antena de transmisión, receptiva y expansiva.

Es en esta obra donde se me presentan por primera vez las formas escultóricas terminadas en punta, produciendo en la escultura el efecto de estiramiento a lo infinito, como una fuga perpetua de sus masas en el entorno que la sustenta. Por eso *Oda al Aire* busca ser un fragmento de la tierra que nos hace adentrarnos en nuestras raíces y ser partícipes de la naturaleza mediante una observación escultórica.

¿Y cuáles son los fundamentos de esta escultura?

Posee el mismo concepto del resto de mis esculturas. La obra se apoya en el fundamento de habitar la escultura en un doble espacio visual, con una mirada desde dentro hacia fuera, rompiendo el recorte de lo exterior. Esta es la base y el surgimiento de nuevas formas en mi trabajo. Como ya lo mencionaba antes, es la primera escultura donde incorporo los movimientos retorcidos y las formas terminadas en punta, produciendo el efecto de expansión en el espacio, de infinidad.

¿Fue concebida para el Parque?

Fue pensada como una escultura monumental coherente con el espacio público, un entorno abierto y al aire libre, entre los que están algunos parques de ciudades cuyos elementos naturales resultan ideales para su entendimiento e instalación. Eso permitió que antes de quedarse definitivamente en Chile haya sido expuesta, también, en escenarios abiertos de España y los Estados Unidos.

El Parque de las Esculturas de Providencia posee las características ya mencionadas y, al mismo tiempo, la particularidad de mantener un diálogo, a nivel público, entre el grupo escultórico.

¿Cómo instaló la obra en el Parque?

Dispuesta hacia todos los puntos que la rodean, aunque los lados de mayor extensión de la escultura están enfocados hacia el puente y entrada de Pedro de Valdivia y Padre Mariano. El espacio circular es el sendero junto al río. Tiene tres accesos por diferentes puntos. Esto producirá un mayor tránsito del recorrido público y escultórico.

¿De qué manera llega a la concepción de sus esculturas?

Generalmente, mediante una idea genérica soportada en un dibujo. Pero una vez en la práctica, el proceso se basa en la improvisación del equilibrio formal. Si hablamos de escultura monumental, el dibujo es indispensable para la creación y distribución formal. Las proporciones son importantísimas a la hora de trabajar materiales superiores al formato humano. La creación de maquetas en mi obra nunca ha estado presente.

Y en cuanto a la realización misma, ¿cuáles son las etapas?

Como en la mayoría de mis obras comienzo el trabajo sobre la madera en formato de tronco en bruto, continúo con motosierra, talla con gubias, formón, azuelas, esmeril, pulidora y las uniones de sus partes con hierros internos. Generalmente utilizo andamios para desplazarme. En el caso de mis obras monumentales, por sus dimensiones, los resultados y comprensión formal tienen que esperar hasta el momento de concretarse las uniones de sus componentes.

¿Por qué escogió la madera?

Porque junto a la piedra es uno de los materiales que más conozco en la práctica y que posee la particularidad de poder trabajarse hasta el límite del equilibrio y en todos sus recovecos, permitiendo formas muy delgadas, constantemente incorporadas en mi obra cuyo concepto fundamental, como lo he señalado, es la expansión

¿Cómo definiría su forma de creación artística?

Posee el concepto propio de la arquitectura. La acción de habitar se ve reflejada en la búsqueda constante de cada una de mis obras por llegar a un espacio nuevo. Y esa búsqueda lleva a adentrarnos en la médula del crecimiento de cada una y, desde una perspectiva poética y tangible, habitamos su interior. Con una mirada desde dentro hacia fuera la obra invierte el recorte clásico exterior de la representación volumétrica.

De esta manera las formas creadas nacen de una interrelación entre el espacio envolvente y el descubierto, unificados y expandidos por el estado etéreo que da existencia al aire.

¿Su obra la realiza de manera individual?

Sí. Todas mis obras son desarrolladas de manera individual. Sólo en el caso de las esculturas monumentales necesito ayuda de otras personas para su instalación, pero nunca en el proceso de creación artística. Eso lo considero algo sagradamente personal. Es una conexión íntima entre mente y materia. Soy fiel a la poética de hacer la obra con mis manos, de inicio a fin.

¿Cómo encuentra el material apropiado?

Siempre trabajo con troncos en bruto adquiridos en parques o espacios naturales. La madera debe estar en buenas condiciones, sin termitas ni hongos o estados de pudrición. Y en el caso de la piedra, la escojo en canteras, evitando bloques con pelos o grietas. En ambos casos dependiendo del peso y tamaño, las piezas son trasladadas usando camiones grúas o camionetas.

En su obra, ¿hay inspiración o raciocinio?

En la realización de una escultura logro un equilibrio entre la inspiración y el raciocinio. Tales estados se van combinando, con mayor o menor intensidad, en el transcurso de la realización de la obra, aunque en algunos casos la inspiración da el inicio y el raciocinio el término.

¿Qué comentarios le merece el Parque de las Esculturas?

Me parece, tanto para Chile como Latinoamérica, un avance pionero, al momento de su creación hace dos décadas, en la integración de la escultura al espacio urbano. Cada obra situada aquí marca el equilibrio complaciente del recorrido escultórico.

Si uno lo advierte, las esculturas están posicionadas para un continuo diálogo entre ellas y el entorno que las sustenta. Son seres creados en diversos materiales y con diversas formas que, manteniendo sus valiosas individualidades, constituyen un todo armonioso en el cual puede sumergirse el visitante.

El Parque nos hace detenernos y nos invita a percibir nuestro cuerpo como un habitante más de un mundo paralelo a la urbe, un mundo que nos facilita el entendimiento de la escultura pública como los nuevos edificios de la ciudad.

¿Qué significado le otorga a la presencia de una de sus obras en el Parque?

Es para mí el retorno a la tierra. Esta escultura es el reflejo de un pasado, donde dos continentes fueron ojos durante su elaboración y luego su exhibición. Por tanto, *Oda al aire* es una escultura que muestra raíces flotantes e invertidas a la gravedad terrestre. Como un vuelo congelado en lo atemporal. La obra, formada de un triangulo cultural, vuelve en el Parque a la evocación de la tierra natal.



Nombre de la obra:
"Homenaje a Marko Marulic"
Autor: Vasko Lipovac
Material: Bronce fundido
Dimensiones: 2,27 x 1,05 x 0,74 m.
Fecha emplazamiento: Año 2007
Auspiciador:
Donación de la Embajada de Croacia
Significado: Homenaje a Marko Marulik (1450-1524) poeta croata, defensor del humanismo cristiano, generalmente considerado el padre de la literatura en lengua croata.



Vasco Lipovac

Kotor, 14 de junio de 1931 – Split, 4 de julio de 2006.

Este pintor y escultor croata después de graduarse de la escuela secundaria en Kotor, llegó a Zagreb, en 1950. Se matriculó en la Academia de Artes Aplicadas y se graduó en 1955. De 1955 a 1959 trabajó en el Taller de Maestría del profesor Krsto Hegedusic. Se trata de un estudio de postgrado que permitió a jóvenes talentosos artistas visuales la oportunidad de estudiar —cada uno con su propia sensibilidad— sus propios mundos artísticos dentro de los movimientos contemporáneos de Europa y del mundo del arte, muy intensos y fructíferos en 1950.

En un período de tal fuerza creativa, Vasco Lipovac creará su propio mundo, en la rica diversidad de formas geométricas, antropológicas y humanistas.

Desde 1967 vivió y trabajó en Split que, con su clima mediterráneo, lo inspiró para la realización de su visión poética, y para crear con su riqueza visual numerosas obras, ciclos de pinturas, gráficos, acuarelas, pinturas, esculturas y esculturas pintadas.

Desde 1959 Lipovac realizó alrededor de 100 exposiciones individuales y más de 200 colectivas, en Croacia y en el extranjero. Recibió más de veinte premios y distinciones por su obra escultórica, sus pinturas, gráficos, ilustraciones y monumentos públicos. Entre estos premios destaca el Primer Premio para la escultura dedicada al fallecido basquetbolista Drazen Petrovic (1995), como también la escultura en homenaje a Marco Marulic (1998).

Nombre de la obra: "Tami"
Autora: Tamara Kegan
Material: Bronce fundido
Dimensiones: 0,21 x 0,28 x 0,28
Fecha emplazamiento:
Septiembre de 2007
Auspiciador: Donación de la artista
Significado: Escultura-retrato en bronce de la nieta de la autora.



Tamara Kegan

(Santiago, 5 de febrero de 1932)



Estudió junto a Matías Vial, Sergio Castillo y Raúl Valdivieso en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, teniendo como maestros a Julio Vásquez y Marta Colvin. En 1952 obtiene el Premio Virgilio Arias, en el Curso de Iniciación. Luego expone en exhibiciones colectivas los años 1953 y 1954. También en el Salón Municipal de Viña del Mar. Sin terminar su carrera en la mención Escultura, por razones familiares debe viajar a Estados Unidos en 1957. A su regreso al país estudia Esmalte sobre Metales en la Escuela de Artes Aplicadas con el profesor Juan Egenau. En 1965 participa en la colectiva de la Escuela de Artes Aplicadas y en 1981 en el Certamen Nacional de Artes Aplicadas del Museo Nacional de Bellas Artes. Individualmente exhibe piezas de bronce en la Galería Isabel Aninat. Se reintegra a la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, donde tiene como maestro a Matías Vial, en cuya obra basa su Memoria de Título. Se gradúa en 1985 con mención en Escultura. En una segunda instancia vuelve a la misma Facultad y estudia Cerámica con la profesora Susana González. En 2007 exhibe su obra más reciente en la Sala de Exposiciones del Parque de las Esculturas.

"Toda mi capacidad de amar se vuelca en cada obra. Y amo cada una de ellas, pero cuando alguna no está respondiendo a lo que busco, la odio hasta el momento en que se deja corregir y la escultura me dice: *¡Ya! ¡Basta! ¡No me toques más!"*

¿Cuál es la historia de la escultura instalada en el Parque?

Se llama *Tami*. Es una escultura-retrato en bronce de mi nieta cuando era pequeña. Desde que nació me fascinó su mirada. En ese tiempo yo estudiaba con Matías Vial. Comencé realizando una cabeza de pequeño formato y él me recomendó que la hiciera de mayor tamaño.

En un concurso convocado por el Museo de Bellas Artes participamos 60 escultores. Fueron seleccionadas solamente unas pocas obras; entre ellas estaba, precisamente, *Tami*, elaborada en cerámica, lo cual me sorprendió. Matías obtuvo el Primer Premio con su obra *El sueño*. Esto fue un verdadero estímulo para seguir estudiando. A esto se sumó el interés de Marta Colvin por mi trabajo y, especialmente, por *Tami*, que la había visto en el Museo y me inquirió detalles de cómo trabajé en ella. Sentí mucho orgullo porque Marta ya era conocida mundialmente.

Para mí *Tami* tiene un sentido mágico. Algo hay en ella que provoca reacciones en las personas.

¿*Tami* está en su actual línea escultórica?

No. Pertenece a mis comienzos. Es un trabajo de mis inicios. Hoy exploro en el marco del cubo y sus interioridades.

¿En sus obras hay sólo inspiración o también raciocinio?

Un 100% de inspiración. El raciocinio sólo se aplica cuando se enfrenta la ejecución de la idea que nació por inspiración. Las proporciones, la solución de problemas para, en mi caso, retirar material desde el interior del cubo que estoy trabajando. Ahí hay que razonar fríamente y así evitar errores y saber manejar el material que se está empleando.

¿Cómo trabaja a partir de un cubo?

Primero hago dibujos más bien pequeños de lo que pienso será la obra. Y cuando encuentro la forma y dimensión adecuadas amplifico con diversas fotocopias hasta llegar a un tamaño menor que el definido para la escultura.

Con la dimensión definitiva procedo a hacer un cubo de arcilla, mayor que la escultura dibujada. La idea es que ésta pueda ser acogida o contenida en su interior. Y, a continuación, comienzo a desbastar o ahuecar y así voy dando forma en el interior a lo que será la obra definitiva.

En síntesis: trabajo la escultura desde afuera hacia adentro. Antes lo había hecho en forma convencional: formando, cambiando, sacando material, botando o agregando. Ahí se tiene plena libertad para desarrollar una obra. Pero es diferente cuando hay limitaciones.

Yo creo que la base de un resultado exitoso es tener una estructura, un marco definido, como en todas las cosas de la vida.

Cuando hago un dibujo me sirve de guía para realizar mis obras. Pero es una visión frontal desde la cual inicio el trabajo. A continuación viene la creatividad al darle la tridimensionalidad al interior del cubo.

Esa ha sido la forma de trabajar mis obras en los últimos años.

¿Cuánto demora en una obra?

Aproximadamente tres meses. Y cuando considero que está terminada, aunque siempre pienso que no lo está, la llevo al bronce.

¿Por qué eligió el bronce?

Podría dar otras razones. Pero principalmente, al menos al comienzo, lo elegí por razones domésticas. Yo plasmaba mi vocación artística en cerámica. Por entonces tenía mis tres hijos pequeños y ellos jugaban y corrían en medio de mis obras. Y en esas travesuras rompieron una en cerámica. Entonces mis compañeros de Universidad me aconsejaron usar metal. Cuando hice mis primeros trabajos sentí que era el lenguaje por mí buscado para expresarme artísticamente.

¿Cómo llega al mundo del arte y de la escultura?

Cuando era alumna del Liceo Nº 1 Javiera Carrera de Santiago, un emblemático colegio público de alto rendimiento, comencé clases de ballet, una vocación de mi adolescencia. Infortunadamente durante un ensayo me rompí un menisco. En esa época prácticamente no se operaba con la facilidad de hoy. Tenía 13 años y, quizás por el estudio de la danza ese año tuve un bajo rendimiento escolar. Hablé con mis padres y les expliqué que el colegio no me interesaba y prefería a cambio del ballet estudiar piano. Y me dediqué a la música 8 horas diarias con tal de no volver al liceo.

Un día asistimos con mi hermana a un concierto. Estos se daban gratuitamente en las afueras del Museo de Bellas Artes. Al ingresar curioseando al edificio vi un letrero que llamaba a inscribirse en la Secundaria de Bellas Artes. Y lo imaginé como mi destino. A esa altura pensaba volver al colegio porque era conciente de la necesidad de terminar mis estudios de enseñanza media. Pero el aviso me indicaba que simultáneamente a completar mis estudios podía aprender arte. En el verano siguiente me inscribí con la idea de hacer dibujo porque mi profesor de piano había advertido que tenía aptitudes y él me había dado las primeras lecciones. Y, sin pensarlo mucho, abandoné los estudios de música.

Empecé, entonces, en la Secundaria de Bellas Artes, cuyo edificio que-

daba en la calle Vergara. Ahí estudiábamos las materias del programa escolar de enseñanza media. Teníamos dos mañanas y dos tardes de clases normales y el resto de la semana íbamos a la Escuela de Bellas Artes. Cuando comenzó el Curso de Iniciación me di cuenta que nos enseñaban de todo. Partimos usando arcilla. Me fascinó de inmediato. Como todos los niños y adolescentes había hecho formas básicas con el barro. Pero ahora el primer trabajo era construir una esfera y a partir de esta una cabeza de *Diana*. Debo reconocer que a esa altura no sabía de escultura, ni menos cómo se hacía una.

Mientras trabajaba en la *Diana*, tras de mí estaba mi profesor, Julio Antonio Vásquez. El se dio cuenta antes de que yo que tenía aptitudes para la escultura. Tiempo después obtuve el Primer Premio en el Curso de Iniciación. Me quedé en Escultura. Y en Primer Año de Especialidad, siendo compañera de Matías Vial, también obtuve el único Premio teniendo como tema una cabeza.

¿Y qué otro compañero tenía en la Secundaria de Bellas Artes?

Además de Matías estaban Raúl Valdivieso y Sergio Castillo. Y al comienzo también estaba Eduardo Ossandón, pero luego él se fue a Pintura, como muchos otros. Quedamos unos pocos en la especialidad de Escultura.

Nuestro profesor, como ya lo había mencionado, era Juan Antonio Vásquez y la profesora ayudante, Marta Colvin. Vásquez caminaba entre nosotros y hablaba sin parar cosas que nosotros no entendíamos porque veníamos del colegio donde no habíamos recibido ninguna formación.

De pronto, como por arte de magia, mientras avanzábamos en la práctica de la arcilla comenzamos a entender todo. A esa altura ya no era necesario que el lenguaje se simplificara. Era la segunda mitad de los años '50. Vásquez nos exigía al máximo. Pero nos respetaba y amaba nuestro trabajo.

Recuerdo que Vásquez debió enfrentar un verdadero drama artístico: cuando se quemó la Escuela, el fuego consumió todas sus obras.

Usted se inició, entonces, con una generación de artistas que hasta hoy son hitos de nuestra escultura contemporánea.

Sí. Así es. Incluso con Matías Vial, con el cual éramos muy amigos. En la Secundaria de Bellas Artes, él se sentaba detrás de mí.

En Segundo Año de Especialidad fue Matías quien obtuvo el Primer Premio con un busto. El segundo lo logré yo con una cabeza-retrato.

¿Y por qué no terminó la carrera de Arte?

En cuarto año me casé. Luego me fui a vivir a los Estados Unidos y comencé a viajar. A continuación vinieron los niños y me convertí en feliz mamá. Pero cuando aún estaban mis hijos pequeños me propuse volver al arte. Fue cuando empecé a hacer joyas con Juan Egenau. Tres años estuve trabajando con él. Era encantador. Fuimos muy amigos hasta su fallecimiento en 1987.

En 1970, cuando fue elegido un gobierno marxista, me pregunté qué haría yo si comenzaba a aplicarse un sistema comunista. Lo único que sabía hacer eran esculturas en arcilla y hasta había hecho teatro. Tomé la decisión y me dirigí a la Escuela de Bellas Artes y me matriculé. Como ya me conocían ingresé a Segundo Año de Pedagogía, lo cual, pensé, me daría la oportunidad a futuro de trabajar como profesora.

Pero ¿por qué su acentuado temor a la instalación en Chile de un sistema de gobierno comunista?

Tenía mucho fundamento. Mi madre era rusa y salió luego de la revolución en su país, cuando se creó la Unión Soviética y se estableció una dictadura comunista. Ella vivió el comunismo. Cuando los bolcheviques se tomaron el poder por la fuerza, a mis abuelos les expropiaron la casa y sólo les permitieron ocupar una habitación. ¿Qué podía esperar en Chile si el modelo en el fondo era el mismo?

¿Qué actitud adoptó usted en esos días?

Como había comenzado a estudiar para ser profesora de arte, me fascinó la sociología y la psicología y todos los conocimientos para ejercitar la pedagogía. Y tres años después, cuando fue derrocado el gobierno socialista, tuve que adoptar una decisión: tenía tres hijos que debía atender. Eran ellos o la universidad. Opté por ellos. En 1980 volví a la Escuela de Bellas Artes y en 1985 obtuve, finalmente, la Licenciatura en Arte con mención en Escultura. Mi profesor había sido Matías Vial, quien me permitió hacer mi Memoria de Título sobre su obra escultórica.

Ya licenciada, colaboré como traductora inglés-español-inglés con Lily Garafulic, cuando la designaron directora del Museo de Bellas Artes.

Pero en medio de todo esto, junto a mi esposo, debí enfrentar una situación familiar-comercial. Y una vez más debí alejarme de la escultura.

¿Y en algún momento regresa a la escultura?

Sí. En 1998 me fui a la Escuela de Bellas Artes, hablé con Susana González y me tomó como alumna tres veces por semana. Estuve asistiendo

hasta el año 2001. Fue cuando inicié mi exploración, buscando un nuevo lenguaje. Para mí, era más fácil hacer las cosas curvas. Pero un día me pregunté: ¿Cuál era el desafío que debía enfrentar en la escultura? "Y me respondí: Las líneas rectas". Y comencé a explorar con el cubo.

¿Cómo logra la creación de una obra?

A veces leo algún texto que me genera muchas imágenes. Por ejemplo, tratados de antroposofía. Y ahí comienzo a crear una idea hasta llevarla al dibujo.

¿El cubo podría reflejar una introspección?

No lo sé. No lo había pensado de esa forma.

¿Puede ser una búsqueda interior que plasma en sus obras?

Sí. Todas mis obras tienen algo espiritual. Y para eso busco la forma de decirlo con un lenguaje propio.

¿Qué representan en general sus obras?

Son la expresión de mis experiencias y suma de todos los conocimientos y disciplinas que he aprendido en el transcurso de mi vida, desde el ballet y la música, pasando por el arte, la pedagogía y la filosofía. Todo interactúa, se enlaza hasta convertirse en una forma de la materia que yo llevo a cabo.

¿Qué es la escultura para usted?

Es mi necesidad, mi vida, es amor. Toda mi capacidad de amar se vuelca en cada obra. Y amo cada una de ellas, pero cuando no está respondiendo a lo que busco, la odio hasta el momento en que se deja corregir y la escultura me dice: "¡Ya! ¡Basta! ¡No me toques más!".

¿Dialoga con la escultura?

Mucho y mientras la estoy realizando va dándose la reafirmación de sí misma, de lo que será cuando esté realizada. Este es el acto mismo de la creación que culmina en el alumbramiento final de una nueva creatura escultórica.





Nombre de la obra: "Conjunto escultórico lumínico"
Autor: Germán Bobe.
Materialidad: Fibra de vidrio e iluminación LED
Dimensiones: 4 piezas de 0,60 x 0,50 x 0,40 m. y una pieza de 1.20 x 1.70 x 0,25 m.
Fecha emplazamiento: Enero de 2008.
Auspiciador: Donación del artista.
Significado: Imágenes representativas de la infancia que buscan evocar en los adultos sus años de niñez.

Germán Bobe

(Santiago, 5 de diciembre de 1963)



Entre 1984 y 1986 estudió Licenciatura en Biología en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Chile, mismo periodo en que, paralelamente, estudió arte (pintura, dibujo y color) con José Balmes, Gracia Barrios, Concepción Balmes, Patricio de la O y Eduardo Vilches. Con Luis Weinstein estudió fotografía y entre 1986 y 1988 estudia cine en el Instituto Nacional de Cinematografía de Buenos Aires, Argentina. Bobe pertenece a una generación internacional de artistas audiovisuales. Sus creaciones experimentales de arte, una de las cuales se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, abarcan el uso de técnicas mixtas que combinan la fotografía, el vídeo-animación, el uso de objetos, la pintura, el dibujo y esculturas en fibra de vidrio.

"A los animales se suma en mi niñez la imagen del diablo. Una familia que trabajaba en mi casa me contaba historias donde aparecía el diablo como la máxima imagen del terror. De grande, convertí esta figura del terror en algo inocente, divertida, y ahora presente en el conjunto del Parque".

¿Cómo llega desde el arte audiovisual a la escultura?

Básicamente por mi deseo de experimentar. Partí con la fotografía, luego la pintura, piano, video, cine, gráfica. Soy muy inquieto, me aburro fácilmente. Siempre quiero hacer algo distinto

Estas piezas tuvieron su origen a partir de mi última exposición. En ésta tomé fotos de seis personas, luego las trabajé con el programa Photoshop. Convertí a estas personas en siluetas de distintos colores y, posteriormente, las animé. El montaje consistía de un espacio totalmente oscuro con seis monitores cada uno dispuesto en la parte superior de una columna negra de madera de 3,40 de alto x 0,75 de ancho. Las figuras pasaban de un monitor a otro en perfecto sincronismo. Era como si estuvieran vivas y saltaran de un monitor a otro. Me trate de imaginar qué ocurriría si saltaran fuera del monitor, cómo sería su consistencia física.



Pensé en la luz, investigué sobre el tema y me interesaron las posibilidades y características del sistema de iluminación LED (3). Entre algunas de sus características está su amplia paleta de colores RGB. O sea lo que yo diseño o el color que elijo en mi computador es reproducible lumínicamente. También me pareció fundamental el hecho que el sistema LED consume muy poca energía.

¿Trabaja fundamentalmente en el computador?

Trabajo mucho en papel y simultáneamente en computador. Es en el computador, eso sí, donde nace la imagen.

¿Cómo describiría sus obras en el Parque?

Son cinco esculturas lumínicas encendidas día y noche, un poco del baúl de mi infancia para todo el mundo. Esperando sea un aporte al paisaje urbano.

¿Puede describir los elementos de ese conjunto?

Un diablo, chancho, vaca, pato y dos gatos bailan juntos. Hacen una ronda muy alegre. Las imágenes del Parque son representativas para mí hasta los 5 años. Creo que lo son para muchas personas en este país.

Mi niñez transcurrió en la presencia de muchos animales, gatos, chanchos, patos, gallinas y vacas.

A los animales se suma en mi niñez la imagen del diablo. Una familia

que trabajaba en mi casa me contaba historias donde aparecía el diablo como la máxima imagen del terror. De grande, convertí esta figura del terror en algo inocente, divertida, y ahora presente en el conjunto del Parque.

¿Este conjunto está hecho para el Parque?

Sí. Es mi primer trabajo en este género y, el estar en el Parque, es fundamental. Para mí marca un antes y un después, un camino diferente, un cambio para el futuro. Abre la puerta para nuevas áreas de trabajo y desafíos. Es eso básicamente lo que siempre busco.

¿Soportarán las inclemencias del exterior estas particulares esculturas?



El conjunto esta hecho en fibra de vidrio, recubierto y sellado por resina. Fue siempre pensado para el exterior. Está concebido para enfrentar las inclemencias del tiempo: lluvia, viento, cambios de temperatura, irradiación solar y calor intenso.

¿Qué reacciones busca con estas imágenes?

En los adultos ojalá emerja el niño que llevan y mantienen en sus espíritus. Los niños, rápidamente se identifican con las figuras y saltan y juegan en su entorno.

¿Cómo o por qué nace su obra escultórica?

Surge a partir de la necesidad de expresar, de innovar, de experimentar. Hace mucho que tenía ganas de hacer algo que fuese un aporte a la ciudad. Modificar en una pequeña medida el paisaje urbano, para mí, es fundamental.

¿Cuáles son las etapas de desarrollo de este tipo de obras?

Primero la idea en el papel para luego pasar ésta al computador. Busco todos los caminos y recursos para llegar a visualizar la obra y tenerla lo más clara posible. Una vez que está 100% visualizada formo equipos para solucionar distintos aspectos técnicos de su realización. Hacemos los prototipos maquetas necesarias. Cinco meses de producción y ya está.

El mundialmente prestigiado Museo de Arte Moderno de Nueva York tiene una de sus obras. ¿Cómo logra ese paso?

Barbara London (curadora de video del MoMA), por entonces, responsable de ubicar artistas y comprar obras en video para el museo, conoció mi trabajo y lo adquirió.

¿Qué adquirió el Museo?

La profesora, un video de 9 minutos. Trabajo un poco kitsch, muy al estilo collage.

¿Por qué escoge en esta nueva etapa la fibra de vidrio y luminosidad LED?

Me interesa la tecnología, los materiales de uso común. Me gusta hacer mezclas ilógicas. Fibra de vidrio por sus posibilidades y durabilidad. Uso LED, porque es un tipo de iluminación que utiliza muy poca energía y tiene larga durabilidad.

¿Reconoce alguna influencia?

Andy Warhol y Keith Haring en pintura y gráfica; Jean Cocteau en cine. En común de los tres admiro la versatilidad y energía en el arte, que me inspiraron desde muy pequeño.

No me siento identificado con tendencias. Me gusta ser y sentirme independiente.

¿Ha tenido vínculo con escultores?

He conocido algunos.

¿Se siente en la periferia escultórica?

Me siento como un nuevo aporte, pero no un novato.

¿Se siente en un punto intermedio entre lo que es la imagen y la escultura?

Un poco. Encuentro interesante la convivencia de la escultura con un público más grande y variado.

¿Piensa que por no provenir de un ambiente artístico académico escultórico podría ser segregado por los demás artistas?

Me ha pasado. Expuse algunas pinturas-collage hace tiempo y algunos artistas al hablar de mis cuadros exclamaban : "¡Esas no son pinturas porque tienen cosas pegadas y tampoco son collage!". La verdad que era difícil catalogarlas.

Mis esculturas son diferentes porque vienen con una mezcla de ideas y materiales poco comunes.

¿Cree que representa a los sectores más jóvenes que estudian arte?

Ojalá; me identifico con ellos.

¿Su obra es una alternativa a la escultura formal que usa una materialidad más convencional?

Creo que sí, fundamentalmente por que no soy un escultor, como tradicionalmente se entiende este oficio. Mi acercamiento al volumen viene del deseo de materializar una imagen virtual. He visto que la gente joven siente este tipo de escultura como algo suyo, de su tiempo.

¿Su obra es inspiración o raciocinio?

Las dos cosas. Pero si la primera no es potente no hay posibilidad de seguir adelante con un trabajo. Y el segundo está presente en la capacidad de analizar y realizar la obra.

¿Qué opinión le merece el Parque y su presencia en él?

Me fascina. Por su ubicación es muy especial. Yo creo que el arte debe llegar a todas las personas. Por eso este espacio público tiene un gran valor al permitir que la gente pueda acceder a él libremente. Y que mi obra esté presente allí, para mí es un verdadero honor.

Nombre de la Obra: "Mapuchoco"
Autor: Joaquín Mirauda.
Material: Bronce fundido.
Dimensiones: 2,50 x 0,95 x 1,00 m.
Fecha emplazamiento:
Marzo de 2007
Auspiciador: Donación del artista
Significado: Figura femenina entrelazada por torrentes de agua-río, que representa la suavidad de líneas sensuales y sinuosas del cauce de un río.



Joaquín Mirauda Peralta

(Santiago, 29 de junio de 1963)



Estudió entre 1978 y 1981 en los talleres de pintura, escultura y grabado de la Escuela Experimental Artística de la Reina, donde se tituló de Técnico en Artes Visuales con mención en Escultura. Paralelamente, estudió dibujo académico en los talleres de Humberto Zaccarelli. Participó en cursos de extensión y capacitación impartidos por el profesor Víctor Mena Chouquet, del Departamento de Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Obtuvo el Premio a la Mejor Exposición año 2001, otorgado por el Círculo de Críticos de Arte de Valparaíso. Ha expuesto en diversas galerías nacionales y en Italia. Participó el 2000 en una muestra colectiva junto a los escultores Mario Irarrázabal, Jaime Vásquez, Jaime León, Benito Rojo y otros artistas en Galería Praxis. Expuso también en el Segundo Encuentro Nacional de Escultores de 1999. Entre sus obras más relevantes se encuentran las esculturas-retratos en mármol de Carrara de Mozart, Beethoven, Chopin, Verdi, Puccini, Liszt, Wagner, Bartók y Tchaikovsky, que integran la *Galería de los Grandes Compositores de la Música*, un conjunto situado en el ingreso principal del Palacio Schacht de Santiago, sede del Instituto Cultural de Providencia.

"No siempre las ideas son preconcebidas. Solo es así cuando se trata de imágenes que, por necesidad, debo plasmar en volumen, imágenes que merodean durante algún tiempo en mi cabeza.

Hay otras instancias en las que me dejo llevar por la intuición sobre un volumen de greda de acuerdo a mis estados anímicos o emocionales".

¿Cómo o bajo qué circunstancias decide seguir el camino del arte y de la escultura en particular? ¿Dónde estudia?

Tuve manifiesto interés por las artes manuales de muy niño. La base como inicio fue el dibujo a lápiz, la figura humana, tema reiterativo en mi formación instintiva. El interés por el dibujo del cuerpo humano académico me surge por una fuerte influencia del arte del Renacimiento. Con gran asombro observaba, una y otra vez, los bocetos corpóreos donde resalta el movimiento libre de los cuerpos, el dominio del espacio en el formato y ese carácter tan humano y vulnerable, que nos muestra tal cual somos, con nuestras debilidades y fortalezas. Todo lo cual me ha cautivado hasta hoy.

A los 15 años comencé mis primeros pasos por el arte en la Escuela Experimental Artística de La Reina. De allí en adelante me cambió la vida. Ese era definitivamente mi mundo.

Ese centro de estudios, liceo en la mañana y Escuela de Arte en la tarde, fue el que en definitiva me formó. Pasé por las diversas técnicas de dibujo y sus materiales mas nobles; la xilografía y sus técnicas en metal; luego, la pintura al óleo y sus técnicas clásicas elementales; la escultura, con modelado en greda y talla en piedra; y talleres de complemento, tales como forja y joyería y apreciación del arte e historia del arte.

Dentro de este periodo obtuve una beca otorgada por la Escuela de Arte de la Universidad de Chile. Dediqué gran parte de ese tiempo a experimentar con piedra, fibra de vidrio, moldes en silicona y yeso, y cuanto había en materiales, aplicándolo a la escultura. Hice, además, algunos cursos de escultura y fotografía en la Pontificia Universidad Católica.

Luego de algunos años donde tuve altos y bajos, poco a poco volví a incorporarme en mi mundo: el volumen, la tridimensión, la forma y el espacio, la luz y la sombra. Esto fue gracias al reencuentro que tuve con dos grandes amigos y compañeros del liceo.

Por mi parte, inspirado en la técnica de la escultura de Ricardo Herrera, discípulo de Valdivieso, comencé mi búsqueda en la piedra ígnea o comúnmente llamada basalto, e inicie la exhibición de mis trabajos participando en muestras colectivas, algunos concursos y exposiciones en galerías.

Siempre admiré la increíble capacidad expresiva de los cuerpos de mármol de las esculturas de Miguel Angel, su desplazamiento con el cincel

por la superficie del cuerpo humano limpiándolo del excedente de mármol, sin recortar ni cubicar el bloque. Eso me asombra. También la ductibilidad expresiva del modelado en greda de Rodin y Clodett reflejado en el bronce; el monumental trabajo en granito de Vigeland. A Praxíteles, como academia pura. Y los egipcios y sus monolíticas y pulcras esculturas en basalto negro.

¿Cómo definiría de manera global su línea de trabajo escultórico?

a) Retratos y b) Trabajo libre

¿De qué escultores o maestros reconoce ser discípulo o reconoce haber recibido influencias?

Discípulo de ninguno. Pero sí he recibido influencias de muchos. Por ejemplo, de algunos chilenos como Samuel Román, por su monumentalidad y fuerza expresiva; Totila Albert, por la continua búsqueda surrealista en sus cuerpos contorsionados y estilizados; Raúl Valdivieso, por atreverse a intervenir el basalto y el granito en formatos que rescatan el arte antiguo de los griegos y egipcios. Y en lo estrictamente clásico y académico, Virgilio Arias, Rebeca Matte, Nicanor Plaza, entre otros. Paralelamente he tenido la fortuna de estar frente a muchas obras de arte europeas, como las de Donatello, Cellini, Rodin, Fidias, Praxíteles y Miguel Angel, siendo este último mi preferido.

Mientras la escultura preponderantemente en estos días gira en torno a la abstracción, ¿por qué usted toma el clásico camino de la escultura-retrato, un arte que se adentra en la historia más antigua de esta área del arte? ¿Hay alguna razón específica?

Aunque debo reconocer una real atracción por el retrato o, mejor dicho, por la figura humana en sí, tengo que aclarar que en los espacios públicos efectivamente muestro una faceta que definiría como "necesaria" para vivir. Por otro lado, en forma paralela, trabajo en una expresión escultórica bastante más libre, sin dejar de lado el realismo, y donde escarbo en una búsqueda incesante, expresiones humanas combinando lo abstracto con lo clásico.

¿Podría describir su obra en el Parque?

Figurativa; partiendo de un modelo natural realista, intervengo en ella rompiéndola, rasgándola para lograr movimientos espaciales intencionados, dirigidos y, con ello, obtener un resultado de armonía entre lo figurativo y abstracto más minimalista.

¿Cuáles son los fundamentos o el significado de esta escultura?

Figura femenina entrelazada por torrentes de agua-río, denominada *Mapuchuco* (Mapocho). Mapuchuco en mapudungun significa "agua que penetra la tierra". Lo femenino representa la suavidad en líneas sensuales de trazos infinitos y sinuosos como el cauce de un río.

¿Fue concebida para el Parque?

Pensada para un espacio como el Parque.

¿De qué manera llega a la concepción de sus esculturas?

Partiendo de un modelo o de una idea previa y apoyándome con bocetos en dibujos o modelando en greda directamente.

Y en cuanto a la realización misma, ¿cuáles son las etapas?

En el retrato, comienzo con un boceto-maqueta en greda, interpretando el semblante, los rasgos, gestos y mirada, de acuerdo a la personalidad de éste, con la debida información biográfica. En el caso de la escultura libre, cuando trabajo con materiales como el mármol, basalto, piedras de río o con el barro, pasando por la cera y luego el bronce, intento algún gesto humano que nos identifique.

¿Alguna preferencia de material para sus obras?

No me siento encasillado con algún material en especial. Mi transcurrir por el camino de las técnicas ha sido amplio. He trabajado desde la greda como base, los diferentes tipos de piedra, entre ellas, el basalto, las metamórficas, las calizas y los mármoles, dándoles diferentes tipos de texturas. Luego experimenté con fibra de vidrio, fierro y ahora estoy muy impregnado con la técnica a la cera perdida. En general, todos los materiales son dúctiles de trabajar y eso me da mayor libertad de escoger. Sólo que la ductibilidad de un material se logra con muchas horas de taller.

¿Cómo definiría su forma de creación artística?

No tengo una definición específica para mi trabajo creativo. Las definiciones las verán otros…

¿En su obra hay inspiración o raciocinio, entendiendo que una de sus principales líneas de trabajo es la escultura-retrato?

En el retrato tiene que existir más raciocinio, es decir un trabajo más concreto, considerando que debo lograr el parecido del retratado, y el valor agregado es lo que el retratado me puede "decir" y yo interpreto en forma libre su actitud.

¿Hay una idea preconcebida, inspirada o racionalizada, o igualmente

se va gestando en la medida de su realización?

No siempre las ideas son preconcebidas. Sólo es así cuando se trata de imágenes que, por necesidad, debo plasmar en volumen, imágenes que merodean durante algún tiempo en mi cabeza.

Hay otras instancias en las que me dejo llevar por la intuición sobre un volumen de greda de acuerdo a mis estados anímicos o emocionales.

¿Cómo llega a la idea definitiva de una obra?

Cuando logro el equilibrio armónico entre forma y espacio.

En la escultura-retrato, ¿cuáles son los elementos principales que usted considera para lograr perpetuar la personalidad del representado en su obra? ¿ Cómo lo estudia y de qué manera rescata los rasgos de su intimidad, particularmente en la serie de grandes creadores de la música universal que usted ha realizado?

Teniendo en claro que cada músico tendría su espacio sumado a un conjunto, debí proyectarme imaginariamente en el emplazamiento que tendrían.

Motivado por tan grande tarea de representar a estos gigantes de la música clásica, tuve que escarbar en imágenes fotográficas y retratos al óleo, gracias a Internet. Cada uno fue una experiencia distinta, teniendo como telón de fondo su música, mientras los realizaba. También considero la vida del personaje, logrando un perfil psicológico que me permite llevarlo al volumen según mi impresión.

¿Su obra la realiza de manera individual?

Absolutamente.

¿Cómo encuentra el material apropiado para sus obras?

Defino el material de acuerdo a la circunstancia futura de la obra.

¿De qué manera influye el espacio en la ejecución de una obra?

Si se refiere al espacio entorno de la obra, evidentemente es de gran importancia e influencia en el emplazamiento. Ahora, si se refiere al espacio forma de la obra, influye de manera relativa, dependiendo de la magnitud de la obra o del periodo de ejecución, y esta relatividad no es necesariamente buena o mala.

¿Qué es para usted la escultura?

Es mi forma de vida, de expresión, de exposición, de mostrarme al mundo a través de la materia.

¿Qué comentarios le merece el Parque de las Esculturas?

Es un lugar mágico de paz y tranquilidad espiritual que nos permite desconectarnos del mundo rutinario, y por medio de formas escultóricas percibir mundos nuevos.

¿Qué significado le otorga a la presencia de una de sus obras en el Parque?

El comienzo de una nueva etapa.

NOTAS - Capítulo VII

(1) *Amereida* es un extenso poema colectivo escrito por los participantes de las travesías a las cuales se refiere Claudio Girola.

(2) En 1492, Europa era un tiempo en el espacio, y América —lo que luego iba a llamarse América— era un espacio en el tiempo. Europa no conocía el espacio en que se insertaba su tiempo, América ignoraba el tiempo en que se insertaba su espacio. Hablamos, desde luego, en términos culturales, poéticos: había calendarios en América y Europa comerciaba con el Asia.

El encuentro de 1492 y sus derivaciones —y ya sabemos que encuentro significa choque— serían pródigos: el tiempo europeo sacudió a nuestra América, y el espacio americano terminó por abismar a Europa. Dolorosa y cruel, la fusión de estos pueblos y estas civilizaciones da origen a una nueva entidad cultural, a un nuevo mundo poético, que viene de sus fundadores pero a la vez difiere de ellos: es un tercero en concordia.

Este espacio americano gesta y anima las esculturas de Claudio Girola, lanzadas a surcar el tiempo del mundo.

Ricardo Rojas puso a nuestro continente, en 1924, el nombre de Eurindia: quería rescatar sus dos pasados para echar en ellos los cimientos de esa tercera entidad superadora. Girola, también argentino, ayudó aquí en Chile, donde residió desde 1957, a designar nuestras tierras con otro denominación: Amereida. Los términos se invertían: Europa ocupaba ahora el segundo lugar, porque las últimas cuatro letras remiten a La Eneida, esa epopeya de Roma, y la latinidad que debemos a Virgilio.

Pero Girola ha hecho algo más que colaborar en el bautismo de Amereida : es su escultor, el artista que la exalta en volúmenes y formas, en imágenes y atisbos, con metales y piedras, con arcillas y maderas.

Fue en 1965 cuando un grupo de arquitectos, poetas, artistas y gráficos de la Universidad Católica de Valparaíso, donde enseñaba Claudio Girola, decidió atravesar la América del Sur. Estas travesías (viajes) los llevaron hasta Venezuela, por el Norte, y hasta la Patagonia, en la zona austral. Se trata de la Eneida Americana, del hallazgo poético de nuestra región, que es todo un yacimiento de poesía. Pero si los viajes de Eneas van desde la poesía hacia la historia (Roma, la latinidad), los de estos hombres y mujeres van desde la historia (España, Portugal), las civilizaciones precolombinas) hacia la poesía.

No se comprenderá cabalmente el arte de Girola sin advertir y sin abarcar esta dimensión teológica en que aparece, sea en el taller, en la galería, o al aire libre, en las rutas de cada peregrinación de la Amereida...

Extracto del artículo "Claudio Girola. Escultura y Travesía", escrito desde Buenos Aires por Jorge Glusberg para la revista "Diseño", edición del 09/91

(3) Los diodos emisores de luz (Light Emission Diode, LED en sus siglas en inglés) desempeñan un papel importante en la vida cotidiana. Muchos productos de uso común disponen de este sistema por su capacidad de iluminación de alta intensidad, bajo consumo, bajo voltaje, emisión de una luz fría y no significar riesgo físico por contacto para las personas o residual en la salud humana. Así, los teléfonos móviles lo poseen, las cámaras fotográficas digitales y los semáforos de control de tránsito, entre otras aplicaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes consultadas

Agencia de Noticias AFP (Internet)
Agencia de Noticias Inter press Service (Internet)
Archivo Empresa Costanera Norte S.A.
Archivo Municipalidad de Providencia.
Archivo Instituto Cultural de Providencia
Archivos Personales de los Artistas
Biblioteca de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile
Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica de Chile
Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes
Biblioteca Nacional
Biblioteca y Archivo del Congreso Nacional
Biblioteca y Archivo Documental Manuel Fuentes W.
Diario El Mercurio
Diario El Mercurio de Valparaíso
Diario Estrategia
Diario La Época
Diario La Nación
Diario La Segunda
Diario La Tercera
Diario Las Últimas Noticias
Guía Comunal de Providencia 93-94.
La Revista del Mundo
Revista Análisis
Revista Carola
Revista Cauce
Revista Cosas
Revista Ercilla
Revista Hoy
Revista Imagen
Revista Master Club
Revista Occidente.
Revista Providencia.
Revista Qué Pasa
Revista Somos.
Revistas Providencia Informa
Revista Zig-Zag

Bibliografía consultada

- Allard, Pablo. Si el río suena… ya no serán piedras lo que trae: Costanera Norte: Mitos, verdades y lecciones de una autopista urbana. ARQ (Santiago), dic. 2002, no.52, p.44-49. ISSN 0717- 6996.

- Anatomía de un fracaso. La experiencia socialista en Chile. Emilio Filippi, Hernán Millas. Editorial Zig Zag. Primera Edición Noviembre 1973.
- Cultura y Trabajo. Colección de Obras Visuales. Edición de la Asociación Chilena de Seguridad.
- Chile al borde de una trampa. Manuel Fuentes W. Glomar Editor. 1989
- Chronos. Une chronologie visuelle des temps anciens. Des origines de l`homme à l`an 1500. Editions du Seuil, 1994.
- De enterezas y vulnerabilidades.1973-2003. Eliana Bronfman y Luisa Johnson. LOM Ediciones, 2003.
- Programa Socio-Económico 1981-1989 Decreto Nº 2.203 del Ministerio del Interior, del 31 diciembre de 1981.
- Diccionario Biográfico de Chile. Décimo Sexta Edición. 1976-1978. Empresa Periodística de Chile.
- Documentos del Episcopado. Chile 1970-1973. Ediciones Mundo. 1974.
- Documentos del Episcopado. Chile 1974-1980. Ediciones Mundo. 1982.
- Documentos del Episcopado. Chile 1981-1983. Ediciones Mundo. 1984.
- El Cardenal nos ha dicho. 1961/1982. Editorial Salesiana. 1982.
- El rodriguista Año IV, Nº34. El pueblo no claudica. Se alza con la guerra patriótica y nacional. Julio 1988. Edición clandestina.
- Escultura pública. Del monumento conmemorativo a la escultura urbana. Santiago 1792 – 2004. Liisa Flora Voionmaa Tanner. Ochoa Libros Editores, 2004, Santiago.
- Guía de Europa: Parques de esculturas. Editorial Documenta y Fundación NMAC, España, 2006.
- Historia de la filosofía. Wilhelm Dilthey. Fondo de Cultura Económica. 1951. México.
- Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Texto Oficial. Edición especial de la Empresa Periodística La Nación. Santiago, Chile. Sin fecha de edición.
- La ciudad de Providencia en la obra de Germán Bannen. ARQ Ediciones, 2007.
- La escultura chilena. Milan Ivelic. Departamento de Cultura del Ministerio de Educación, 1978.
- La historia oculta del régimen militar. Memoria de una época, 1973-1988. Ascanio Cavallo, Manuel Salazar y Oscar Sepúlveda. Grijalbo, 1997.
- La humanidad prehistórica. Juan Maluquer de Motes. Montaner y Simon, S.A. Barcelona. 1958.
- La subversión. Las Fuerzas Armadas al Pueblo Oriental. Tomos I y II. Editado por las Fuerzas Armadas Uruguayas. 1976.
- Martes 11. Auge y caída de Allende, Luis Alvarez Baltierra, Francisco Castillo y Abraham Santibáñez. Ediciones Triunfo. Primera Edición 4 Nov. 1973.
- Memoria de protección de especies y de Esculturas en área de trabajo. Parque de las Esculturas. Asistecsa Ingenieros Consultores, agosto 2002).
- Mensaje Presidencial. 11 septiembre1979 - 11 septiembre 1980. Decreto Ley Nº 3.063 de 1979.
- Moscow. Raduga Publishers. 1982.
- Providencia. 100 años de la comuna. Ediciones de la Esquina. Sin fecha de edición.
- Proyecto de paisajismo Costanera Norte. Seccional Parque de las Esculturas. Asistecsa Ingenieros Constructores, agosto 2002.
- Viejas imágenes. Jaime Eyzaguirre. Editorial Difusión S.A. 1947.